

Francisco J. Lara-Barranco. Procesos de creación artística II: Diego Gadir, Dionisio González, Pedro Mora, Javier Buzón, Paco Sánchez, Paco Broca, Tete Alvarez y Juan Francisco Cárceles.

La participación de artistas en los procesos educativos es necesaria. Si esta colaboración entre el profesor de la asignatura y el artista invitado se realizara desde los inicios de la enseñanza, en Primaria y Secundaria, y fuera un hecho cotidiano en las Facultades de Bellas Artes, sin duda el enriquecimiento y el sentido crítico de las visiones personales de los alumnos y del propio docente aumentarían. En la asignatura de Iniciación al Colorido, de primer curso, impartida en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, venimos haciéndolo desde el año académico 2000-2001. Otros colegas de la Facultad también lo ponen en práctica en sus materias.

En el presente artículo se abordarán algunos aspectos del trabajo desarrollado por Diego Gadir (pintor), Dionisio González (artista multimedia y profesor de Bellas Artes), Pedro Mora (artista multimedia) y Javier Buzón (pintor), quienes visitaron la clase durante el año académico 2000-2001; Paco Sánchez (pintor y profesor de Bellas Artes), Paco Broca (pintor), Tete Álvarez (artista multimedia), y Juan Francisco Cárceles (pintor y profesor de Bellas Artes) lo hicieron en el 2001-2002. El orden queda determinado por las fechas de las conferencias.

La primera edición de Procesos de creación artística quedó publicada en Monografías de Arte 2001-2002, siendo su referencia bibliográfica la siguiente:

Paco Lara-Barranco: "Procesos de creación artística I", María A.A., Juan Carlos Lázaro y Javier Velasco", en Monografías de Arte 2001-2002, Departamento de Pintura (Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas tecnologías de la Universidad de Sevilla), 2002. Formato Digital. ISBN: 84-95454-87-4.

* Francisco J. Lara-Barranco es artista y profesor Titular de Universidad. Está adscrito al Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Ha trabajado con las galerías Carmen Carmona y Cavecanem (Sevilla), Fernando Serrano (Moguer, Huelva) y Metropolitana (Barcelona); con los espacios La Cinoja (Fregenal de la Sierra, Badajoz) y MECA (Almería). En la actualidad trabaja con la galería Magda Bellotti (Madrid).

* * Fe de omisiones:

Por error no figura como director de los trabajos que a continuación se indican el autor del presente artículo, así donde aparece:

Javier Martín: "El realismo de la pintura de los 60", en Monografías de Arte 2001-2002, Departamento de Pintura (Secretariado de Recursos

Audiovisuales y Nuevas tecnologías de la Universidad de Sevilla), 2002. Formato Digital. ISBN: 84-95454-87-4.

Javier Martín: “La pintura Abstracta Norteamericana: del Informalismo a la Abstracción Pospictórica”, en Monografías de Arte 2000-2001, Departamento de Pintura (Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas tecnologías de la Universidad de Sevilla), 2001. Formato Digital. ISBN: 84-95454-52-1.

Javier Martín, Francisco J. Lara-Barranco: “El realismo de la pintura de los 60”, en Monografías de Arte 2001-2002, Departamento de Pintura (Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas tecnologías de la Universidad de Sevilla), 2002. Formato Digital. ISBN: 84-95454-87-4.

Javier Martín, Francisco J. Lara-Barranco: “La pintura Abstracta Norteamericana: del Informalismo a la Abstracción Pospictórica”, en Monografías de Arte 2000-2001, Departamento de Pintura (Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas tecnologías de la Universidad de Sevilla), 2001. Formato Digital. ISBN: 84-95454-52-1.

Diego Gadir



La obra de Diego Gadir está cargada de fuerza expresiva. El espectador que contemple su pintura podrá imaginar al pintor trabajando enérgicamente. El trazo, el contraste de color, la huella del dedo, los rascados, los impactos de pincel, son visibles y se constituyen en verdaderas señales del combate entre el autor y la superficie. Dibujante incansable de la figura humana y del retrato, pintor infatigable de paisajes, bodegones e interiores con figura humana, donde destaca la presencia de su mujer Rosa, su musa, su inspiración continua.

Sus referencias son claras: Egon Schiele, el arte oriental, pintores japoneses eróticos, entre otros. Algo decisivo en su evolución fue “el milagro de la línea” (según ha confesado el propio autor), descubrir su capacidad para comunicar frescura, expresividad y contenido. Cualquier tema es una excusa para pintar. Así, el bodegón, como en el ejemplo que muestra la imagen, no es realmente un bodegón, es ante todo pintura. Sobre todo, a decir por el

escenario: mesa con un gran plato amarillo que contiene granadas, pero que además porta cruces y está situada en un exterior, a decir por el cielo. Rompe con la forma tradicional de expresar el género, precisamente por la yuxtaposición de esos elementos que le son ajenos. Y es por esos elementos como se amplía la lectura del cuadro: ahora no es lineal o descriptiva, sino alegórica y referencial.

Se han consultado las publicaciones siguientes:

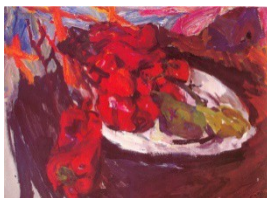
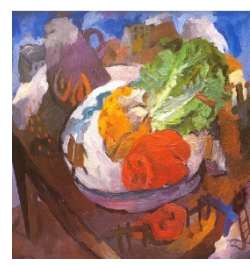
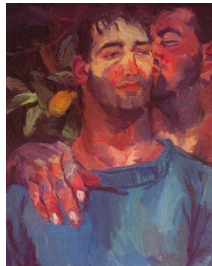
Diego Gadir. Dibujos y acuarelas. Cádiz: Diputación de Cádiz, 22 junio-7 julio, 1992.

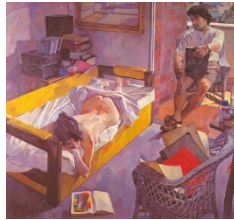
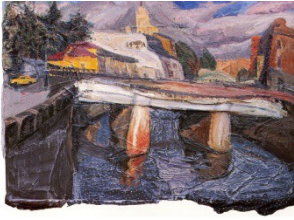
Diego Gadir. Las manos manantiales (De pensamiento, palabra, obra y corazón). Sevilla: Ayuntamiento de Jerez, Diputación de Huelva, Galería de Arte Tavira, 1998, pp. 21-23. ISBN.: 84-87194-16-8.

Gadir, Diego: El animal espiritual. Sevilla: La Cruz y la Rosa, 1994. Depósito Legal: CA-281-1994.

Gadir, Diego: Gadir. Catálogo seleccionado de pinturas y dibujos desde 1988 hasta 1999. Y obra literaria. Sevilla: Luz de Octubre, 1999. ISBN: 84-931159-0-8

Diego Gadir. Gadir & Mercury. Un diálogo secreto. Sevilla: Galería Isabel Ignacio, noviembre-diciembre, 2000. Depósito Legal: SE-2819-2000.





LAS ANATOMÍAS DE GADIR*

Diego Ropero-Regidor

No sé, con la exactitud que marca el calendario, qué me atrajo del retrato al óleo que colgaba de una de las paredes del pub Zuccherò, en Sevilla, si la atmósfera surrealista, siempre en un segundo plano, o el rostro del modelo de quien más tarde supe. Conocí a Diego Gañir (Diego Gil Parra –Cádiz 1965) una noche de febrero de 1984, con tan sólo diecinueve años. Reconozco que me llevé una sorpresa, pues me lo imaginaba más entradito en años, a decir del aura que rodeaba aquel cuadro emblemático bien resuelto y con la impronta del que más tarde llegaría a ser un pintor recurrente o “animal espiritual”, y, sobre todo, un dibujante de reminiscencias clásicas sobre el que recaería la admiración y el reconocimiento de los sustentadores/consumidores de las artes (IN & OUT) de España y Europa.

Muy pronto intimé con el joven artista de quien aprendí el significado de la constancia en un mundo adverso dominado por mediocres palilleros que confundieron prehistoria con modernidad obviando –cómo no recordarlo si aún padezco la misma fastidiosa neuralgia que me hizo aborrecerlos hasta el límite-, y el justo compromiso que marcaría su inteligente visión de la creación en un período de nuestra vida influenciado por experiencias compartidas, cada uno desde nuestro ámbito particular, cuando la ciudad parecía abandonar viejos postulados ante el reto que impondría luego un nuevo estilo, más libre y sincero, y el tiempo. Inevitablemente, dejaría manuscrito, a modo de borrar, sobre una página de un diario (ABC 25/02/84) un poema sentido que dediqué a Diego con admiración y el beneplácito que impone la amistad.

Quiso la noble cabeza de mi dios predilecto que aquel poema, titulado “Mis últimas pertenencias”, quedara inmortalizado en una bella plaquette, publicada en 1986, en el ecuador de dos historias/libros, Canto a Perseo y Bethesda, a los que agradezco el que aún no me haya suicidado, preámbulo de la madurez inevitable que me ha sorprendido como cazador a ingenuo cervatillo. Y a pesar de los años transcurridos y la pereza congénita que sigue afligiéndome, el poema que dediqué entonces a Diego ha resultado ser premonitorio. Las pertenencias últimas se refieren a un antes y a un después, a las claves y a los gestos de su obra futura, a la esencia misma del corazón de un joven artista que ha sobrevivido al hundimiento de tendencias y protagonismos y ha impregnado con sutiles trazos su propio sentimiento. Con la grafía y la inquietud de aquellos años ha venido llenando de temperatura su obra monográfica, siempre atento al más mínimo detalle. (Dioses, Moguer, 1986). Yo estaba entonces ebrio de mitologías y la pasión me dominaba la mente y el corazón, en una ciudad que me hizo en el amplio sentido de la palabra. Lo que queda de aquellos años es mucho, cual escapulario que guardara todas las esencias y a modo de estigma ad pugnam procedere fabricaría espléndida metáfora al corazón y al cerebro del joven artista.

Desde su primera exposición personal, el mismo año que nos conocimos, en la galería Calíope, de Sevilla, Diego Gañir ha ido quemando etapas: desde el cuasi-realismo de corte ligeramente decimonónico que dominó su obra figurativa primera a una pintura de tránsito de corte expresionista con evidentes matices surrealistas, emotiva y autobiográfica, como ocasionalmente

ha confesado el artista, pasando por espléndidos dibujos, la verdadera esencia de su arte es invisible. En cualquier caso la emoción ante la entidad pictórica ha sido una constante en la trayectoria de este animal ingenioso y atrevido que mira a su presa, como quien escruta, inmovilizándola, en el momento en que la luz cenital se posa sobre sus manos exageradamente agrandadas y la medida suficiente donde la sensualidad del desnudo cuenta. Como las olas invaden la duna de la playa así se contornea la línea que traza, involuntaria como la mirada (insiste el artista), con precisión y fluidez ante las dificultades no esenciales, sobre un papel en blanco o cualquier otro soporte elegido cuidadosamente para la ocasión y habitado por el cuerpo de la modelo que un día le sedujera.

Le gusta a Diego documentarse, andar por vericuetos donde la utópica ilusión habita, sólo así, retador, curioso, incisivo, es capaz de lograr resultados sorprendentes, despejar incógnitas, devolver química personal a tan severa materia, a los soportes elegidos para la epifanía. Es un indagador iniciático y comunicador como los hay pocos, preocupado siempre por el proceso creativo. La década de los noventa ha sido para el artista especialmente fructífera.

A partir de su exposición temática *El hábito y la mirada* (Sevilla, 1991), en la que incidía de manera especial en un retrato de ensimismados personajes y delicada ambientación, el artista contempla desde sus estudios el paisaje urbano y los objetos que le rodean. Se trata de una etapa en la que destaca una pintura de clara intención narrativa e intimista. No he conocido a nadie con la fuerza comunicativa y el afán de superación de Gañir, incansable trabajador las veinticuatro horas, poeta aunque él lo niegue, conversador cordial entre los malditos, inmerso en una concepción manifiestamente combativa del arte que cuestiona o venera.

No tardaría en sorprendernos de nuevo, esta vez con una colección de dibujos y acuarelas, reunidos con el título genérico de *Los patos mandarines I* (Diputación de Cádiz, 1992), cuyo protagonista es el desnudo, angulosos cuerpos de mujer en reposo, ocasionalmente abrazados al amante en equilibrado acoplamiento, abandonados en el espacio infinito de la línea; cuerpos buceadores que buscan con las manos el sexo y acarician los pechos donde el corazón y el misterio habitan. Al contrario que Egon Schiele –referente en el aprendizaje del artista- sus desnudos muestran la verdad de la carne erotizada en una atmósfera excitante, nada corrosiva, que invita a quienes los contemplan a penetrar en la alcoba.

Gadir posee una imaginación desbordante a la hora de enfrentarse al dibujo, a ese tipo de pintura gestual aprendida a través de la experiencia exterior y cuyos cánones no son otros que la estructura anatómica, la proporción y el equilibrio del todo compositivo. Poco a poco, sus dibujos, aguadas, gouaches o acuarelas alcanzarán cotas de perfección y deleite sorprendentes, como resultado de un trabajo metódico sólo interrumpido por esas lecturas de tratados del arte y libros de poesía que le acompañan y le inspiran como si de aliados imprescindibles se tratara. Y lo mismo que la línea cumple su función sobre delicados soportes del poema propio irrumpe ológrafo y personal desvelando el misterio de su obra artística.

Ya hemos dicho que Diego es un animal soberbio, animal espiritual que se aísla y se ciega ante la zarza incandescente de la obra y nada lo detiene a

pesar del acoso y la perturbación que le invade. Sus pinturas fragmentadas nos remiten a la soledad del artista, a El hombre y al árbol fragmentados de la vida, instalado en la iglesia del Corpus Christi, en Sevilla. Este conjunto cristífero rompe, a partir de postulados cubistas, la continuidad iconográfica de la imagen real adquiriendo una mayor expresividad. La estructura queda de esta forma rota aunque sin las pretensiones de caos formal que algunos artistas americanos de los ochenta impusieron para impedir la lectura lineal de la obra. La representación del espíritu humano está en cada pedazo de la cabeza signada, de la fruta y los objetos inanimados, de la paloma mensajera de felpa, del árbol abeto de plástico, de la mujer estigmatizada que sostiene una oración entre sus manos y la ofrece en acto de amor. La carga simbólica de esta serie de pinturas fragmentadas preconiza el posicionamiento crítico e irónico del artista ante la realidad.

En la obra de Gañir hay siempre continuidad emocional salvo breves períodos de contradicción que más que entorpecer su labor creativa lo que hace es agigantarla para mostrar la esencia misma del arte. Todos sus trabajos forman parte de un proyecto global íntimamente unido a su propia existencia, al modo personal de entender el hecho artístico que arroja y complementa con elegancia, con sutiles reflexiones y poemas con una fuerte carga simbólica. El aprendizaje de Gadir es el resultado de un compromiso consigo mismo. Toda su obra lleva implícita la armonía que otorga la naturaleza más virgen en unas composiciones a las que sólo pueden acceder los limpios de corazón.

El compromiso de nuestro artista con el mundo no se acaba aquí. Pocas veces le he visto dudar ante la adversidad, ante los timoratos académicos que alimentan su soberbia con dosis de aburrimiento e incapacidad. Las últimas ejecuciones pictóricas de Diego cierran un ciclo esencial en su trayectoria artística. Ni que decir tiene que lo primero que se me viene a la cabeza y al corazón son su extraordinario talento, la energía que transmite, sus dibujos, su capacidad para transformar la cruda y fea realidad en imágenes sensuales técnicamente perfectas.

Y desde su compromiso consigo mismo y con los demás expone sus "Fragmentos de Luz y Forma" en la iglesia de San Esteban de Sevilla (1993), como hiciera con posterioridad con "El hombre y el árbol fragmentados", al tiempo que edita el libro De la Piedad, en un momento de álgida espiritualidad, el cual contiene diecisiete dibujos desgarradores no exentos de vigor. Gañir desea de esta manera manifestar su beligerancia ante la injusticia y la fealdad que asoman en cualquier parte del planeta. Es este libro un homenaje a la labor humanitaria de la Madre Teresa de Calcuta y al sinnúmero de desgraciados y desfavorecidos que viven hacinados en los suburbios de la patria de Tagore, ciudad de la alegría, cuyos contrastes provocan el testimonio personal del artista gaditano.

Todavía quedan en su cerebro imágenes rotas de su periplo creativo; no obstante, como queriendo culminar lo que ha sido su andadura última, regresa al dibujo, al desnudo pulcro y proporcionado, a las escenas amorosas de la pareja con tintes orientales, a sus patos mandarines, al orgasmo envidiable que provoca el pincel o los lápices a la envoltura del espíritu que late por doquier en la alcoba del poeta taoísta, a la estética de siempre, al vientre emanador de memoria o casa de alabastro, al perfume y la quietud de sus protagonistas, para terminar en medio de la revolución de las calles de Moscú. Porque su

pincel o sus lápices ya no imprimen materia alguna, más bien parecen gubia que esculpiera la anatomía de la modelo o de él mismo, con las manos y el sexo a la intemperie; la marina, el cuenco con la fruta, el libro, los pájaros, el árbol, la casa o el caballo. Y la estrella perforando las extremidades de este artista elocuente y combativo.

Moguer, enero, 1998

* Transcrito de la publicación: Diego Gañir. Las manos manantiales (De pensamiento, palabra, obra y corazón). Sevilla: Ayuntamiento de Jerez, Diputación de Huelva, Galería de Arte Tavira, 1998, pp. 21-23. ISBN: 84-87194-16-8.

DOCE PREGUNTAS SOBRE ALGO APARENTEMENTE INÚTIL*

Bernardo Palomo

“Algunos pintores, incluso yo mismo... creen que la pintura –cualquier tipo de pintura, cualquier estilo de pintura- es una forma de vida, un estilo de vida... precisamente porque es inútil, es libre”.

Willen de Kooning

Bernardo Palomo. ¿Existe el arte?

Diego Gadir. Preguntarse por la existencia del arte es algo tan hipotético como plantearse la existencia de Dios. En este sentido, hay gente capaz de consagrar su vida a ello y gente que le niega toda posibilidad. El arte como concepto es demasiado confuso. A Dios nadie le ha visto; algunos hombres tuvieron la posibilidad de ver algunas manifestaciones físicas de lo divino. La verdadera esencia del arte es invisible. La capacidad de crear es algo tan metafísico como la capacidad de creer. Pienso que lo único que podemos explicar en este terreno depende de la experiencia personal de cada uno. Sólo podemos preguntar a toda esa gente que ha sentido esta llamada tan particular. No es fácil dedicar una vida a algo que, en principio, parece ser para mucha gente un juego; recuerdo que un amigo estuvo preguntándome durante mucho tiempo que cuando pensaba trabajar en algo serio. Creo que para mucha gente el arte es algo con lo que te diviertes, como hacen sus hijos las mañanas de domingo. No pueden creer que alguien sea capaz de sufrir por esto, pero también mucha gente se ríe de los religiosos.

B.P. ¿Hasta qué punto el artista se siente condicionado?

D.G. Todos estamos condicionados por demasiadas cosas. Mira, creo que también aquí podríamos establecer una comparación con un concepto abstracto muy discutido: el destino. Hay personas que creen, a pies juntillas, que todo está escrito en algún lugar. Otras, piensan que el futuro es algo maleable, que puede ser modificado a su antojo; aquello de si detengo el automóvil en el arcén de la carretera unos segundos premeditadamente, tal vez, podamos cambiar el curso de las cosas y engañar a la muerte que podría haber estado esperándonos. Creo que el artista debe poner trampas a la realidad; debe ponerla a prueba.

Es importante para el artista levantarse cada día con la certeza de que va a escribir una nueva página. Luego muchas cosas se quedarán sin resolver pero esto, tal vez, no sea culpa suya. Nadie puede decirle lo que debe o no debe hacer pero a él le interesa todo.

B.P. Sin embargo, muchos artistas se sienten mediatizados por un aparato crítico y comercial que no les deja surgir una lógica evolución al tratar de imponer determinados criterios que los mismos artistas no están seguros de compartir.

D.G. Creo que el artista auténtico está por encima de esto. Cada uno es libre de seguir un determinado discurso, y muchos críticos ejercen este derecho con autenticidad. Pero yo pienso que vosotros, los que os dedicáis a esto de la crítica, habéis complicado un poco las cosas. No digo que en esto haya habido mala intención, simplemente que habéis sido demasiado permisivos con todo lo que se estaba haciendo. El problema de las galerías es diferente. Cada uno es dueño de exponer en su casa aquello que le gusta. No creo que esto sea un gran problema para los artistas que, al final, se van acomodando de alguna forma en estos espacios. Para el gran público esto ha sido peor, nada más tienes que ver ese halo de obscurantismo que rodea al negocio del arte en los últimos tiempos. Hay galerías tan inaccesibles para el gran público como esos clubs de alto standing para gente vip. Te miran de arriba abajo al entrar y tú sólo puedes echar un vistazo rápido y marcharte porque en ese ambiente no estás cómodo. Es cierto que si esto ocurre en el aspecto externo, en el interno para que vamos a hablar. Para muchos artistas entrar en el juego de determinadas galerías puede ser una gran limitación en su evolución como tales. No sé si esto puede merecer la pena. Creo que uno debe seguir trabajando en su línea pues, todo se sabe. Hoy no se sabe muy bien quién le debe la vida a quien.

B.P. ¿La evolución del arte debe ser exigible? En caso afirmativo, ¿por qué algunos grandes artistas parecen mantener un estilo inamovible durante toda su vida? ¿O es que siempre existe esta evolución?

D.G. La evolución artística es inherentes a la inestabilidad de nuestra vida. Nadie es el mismo que fue hace diez años. Se ganan muchas cosas, otras se pierden. A veces, cuesta tanto llegar a encontrar algo que el artista prefiere no jugársela. Por eso, y como tú bien dices, muchos artistas de prestigio se estancan en un estilo muy definido durante décadas, incluso durante toda la vida. Yo no me imagino a Fernando Botero poniendo a prueba un estilo inconfundible que le ha reportado un reconocimiento mundial, amén de pingües beneficios. Tampoco Bacon fue capaz de sorprendernos más allá de cómo supo hacerlo en los cincuenta. En el Renacimiento y el Barroco los artistas se vieron condicionados por el gusto de los mecenas que encargaban las obras. En los siglos XVIII y XIX las academias fueron las verdaderas dictadoras del gusto artístico y, sin embargo, hubo artistas, como Goya, que lucharon por defender sus criterios en contra del gusto establecido. Parece que hoy las grandes galerías y los supermarchantes diseñan, de alguna forma, la imagen del artista moderno, terminan condicionando su estilo. No quieren correr grandes riesgos; piensa que jamás el arte movió tanto dinero.

B.P. Los más avanzados teóricos de este siglo han pronosticado una muerte cercana del arte. Si el arte muere debe haber otra dimensión. ¿Crees que existe esta dimensión y si alguien podrá llegar a ella? En este sentido, ¿cómo es posible que los artistas sean tan pusilánimes, que no encontrando la dimensión deseada, vuelven a una figuración trasnochada o a un hiperrealismo fotográfico, algo que puede realizar una máquina en un segundo?

D.G. Ya sabes que en esto, como en todo, hay muchos falsos profetas. Es algo parecido a predecir el fin del mundo; nadie puede saber a ciencia cierta qué va a ocurrir mañana. A la gente le gusta jugar a adivinar el futuro. Lo que de verdad asombra es que ciertos teóricos con los pies bien anclados en la realidad se atrevan a dar veredictos tan definitivos sobre algo que ha acompañado al hombre desde sus primeros tiempos. Tú recordarás aquel episodio que nos enseñaron en la clase de filosofía en el bachillerato sobre Nietzsche, cuando escribió en una pared de la universidad la frase “Dios ha muerto”, y lo firmó. Al día siguiente un desconocido tachó la frase y escribió debajo “Nietzsche ha muerto” y firmó al lado: Dios. Es una anécdota muy conocida pero también muy significativa. La negación de conceptos tan universales como Dios o el arte terminan produciendo chistes. La cuestión es mucho más sencilla. Todo depende de nuestra necesidad de ambos conceptos.

El filósofo Gadamer es muy optimista respecto a esto. El cree que en una civilización tan fragmentada en sus valores, como la nuestra, es imprescindible incorporar arte. Esto es muy alentador, ¿no crees? Pienso que ahora vamos a vivir grandes experiencias en el arte. Creo que vamos a reírnos mucho de ciertas cosas que acaban de parecernos trascendentales. David Hockney decía, no hace demasiado tiempo, en una revista que “todo arte que no está basado en la observación por fuerza acaba siendo repetitivo y menos interesante, mientras que aquel basado en la observación encuentra el mundo infinitamente más interesante, y siempre da con maneras nuevas de observarnos a nosotros mismos”.

No creo que existan otras dimensiones. Algunas experiencias en este siglo han ido demasiado lejos, pero siempre se vuelve. Pienso que los avances sucederán en el terreno de la observación. Desarrollaremos nuevas maneras de ver. El hiperrealismo puede ser un entretenimiento pero la observación de la realidad, su esencia poética y espiritual, tiene más futuro que nunca. Ojalá, en el siglo veintiuno, muera ese exceso valor comercial que le hemos dado en el veinte.

B.P. Hemos tenido un momento, en un pasado inmediato, en que dentro del arte cabía todo. ¿Hasta qué punto en el arte más reciente existe una total ausencia de criterios valorativos que acentúan esa total indefinición?

D.G. Bueno, creo haberte dicho que tengo fe en que las cosas van a cambiar; en cierto modo, ya están cambiando. Recuerdo que este período del que hablas me cogió cuando estudiaba en la Facultad de Bellas Artes. En mil novecientos ochenta y cuatro fuimos un grupo de alumnos de primer curso a visitar ARCO. Aquella era la primera feria de arte que veíamos en nuestra vida. Encontramos cosas verdaderamente sorprendentes. Se respiraba un ambiente de futuro; podías sentir una euforia compartida que nadie quería disimular.

Pero todo este ambiente de optimismo nos dejó la sensación de que todo valía, como tú has dicho. Esto confundió a mucha gente, desde luego. Bueno, tú eres padre y sabes lo importante que es para tu hija el ejemplo que tú le puedas dar. La situación del arte en ese momento fue como si tú, de repente, dijeras a tu hija que puede hacer lo que le venga en gana, absolutamente todo cuanto desee. Naturalmente, a tu hija se le romperían los

esquemas que pudiera tener de la realidad. Tal vez, al principio, pensara que su padre es un amigo maravilloso que le permite hacer cosas prohibidas a todos los chicos de su edad. Más tarde, empezaría a perder el respeto que pudiera haberte tenido y, al final, posiblemente terminaría por prohibirte ciertas cosas a ti, se aprovecharía de la situación. Algo parecido nos ha ocurrido a nosotros con el arte producido en ese momento del que hablas. Se respiraba un ambiente de excesiva modernidad; todos comenzaron a hablar de posmodernidad sin saber muy bien de qué estaban hablando.

Creo que todo el mundo tenía la sensación de haber llegado muy lejos. Nadie respetaba los convencionalismos sociales y estéticos. Todo era chocante, frívolo, cínico. Yo viví todo esto con mucho distanciamiento. Aquí, en Andalucía, surgieron grupos de artistas que pretendieron acelerar un proceso estético y una concepción del arte estancados en el siglo pasado. Creo que se equivocaron en una cosa, jugaron a ser posmodernos en una tierra que todavía no ha llegado a la modernidad. Creo que fueron demasiado rápido. Esto es lo que nos ha traído la década pasada. Ahora sabemos que el mundo nunca es demasiado moderno. Siempre estamos girando en torno a los mismos conceptos y creo que la gente no se ha dejado engañar por tantos fuegos artificiales.

B.P. ¿Qué papel crees tú que juegan las facultades de Bellas Artes en la formación de un futuro artista cuando, en el fondo, y salvo muy honrosas excepciones, Cuenca, por ejemplo, el profesorado de las mismas son auténticos panteones?

D.G. Me tocas en mi punto flaco. Ya hace algunos años que nos conocemos y sabes cuál es mi opinión acerca de este tipo de establecimientos. Yo tuve, como bien sabes, muchos conflictos en mi época de estudiante. Mi voluntad no era conscientemente revolucionaria, pero algo me obligaba a llevar la contraria a determinados esquemas pedagógicos que allí se imponían. Creo que en algunos casos se puede hablar de incompetencia profesional, pero en la mayoría de estos esquemas existe un absoluto desprecio por la evolución natural del arte. Es difícil encontrar buenos profesores, yo tuve la suerte de encontrar alguno. Creo que para impartir una enseñanza de este tipo se ha de tener una idea muy clara de la evolución seguida por el arte en las últimas décadas. No basta con saber unos cuantos conceptos ni haber estudiado un par de manuales técnicos, y esto es todo cuanto la mayoría de estos profesores se ha limitado a hacer. No creo que el arte tenga precisamente un seguro de vida en estas fábricas de profesores de dibujo técnico. Recuerdo que un día un compañero de tercer curso me dijo: “he visto tus últimos trabajos y me alegra pensar que hay gente a la que la facultad le ha servido para algo.

Hay una diferencia enorme entre esto y lo que hacías al entrar aquí”, a lo que yo contesté: “lástima que no puedas ver la diferencia entre mis trabajos realizados a los catorce años y los realizados a los diecisiete, te sorprendería lo útil que me resultó el bachillerato”. El arte es una experiencia íntima que no se puede transmitir, sólo se pueden compartir determinados resultados, realizar un trabajo común, pero nada más. Creo que no existen escuelas de poetas, ni de creyentes, ¿verdad? Mira, la mejor escuela, al fin y al cabo, es el trabajo diario.

B.P. En un mundo que se está destruyendo por la incongruencia de no pocos, cómo es posible que tú y yo estemos intentando adivinar el sentido del arte cuando –en dos horas por avión, la gente lucha por sobrevivir; o dicho de otro modo, en este mundo absurdo, ¿qué sentido tiene el arte?

D.G. Yo siempre he creído que el arte no es capaz de hacer milagros, tal vez, porque el arte es un milagro en sí mismo. Muchos artistas actuales pregonan la absoluta inutilidad del arte, su total libertad. De Kooning hace una hermosa referencia en torno a este tema. También Baselitz ha dicho que la única forma de utilizar el arte es mirándolo. Sabemos que los artistas son capaces de hacer grandes obras en condiciones adversas, lo cual hace presuponer un cierto valor confesional del arte. En este sentido, podemos considerar que el arte es lo más parecido a una ofrenda, algo que se ofrece como prueba de amor. Ahora bien, si un amante regala una flor a su amada como señal de su amor por ella, esta ofrenda encierra en sí un valor confesional simbolizado por la propia belleza de la flor. Pero si en lugar de una flor, el displicente amante regala a su amada un cuchillo ensangrentado, lo primero que sienten el cerebro de ésta es un impacto emocional asociado a una amenaza inminente, algo que va más de un rechazo amoroso. Sólo en este sentido puede ser el arte un arma de guerra, como dijo Picasso. Creo que el arte de nuestro siglo no ha estado interesado en hablar de violencia peor formalmente es violento en sí mismo mostrando una fuerte empatía con la realidad de su tiempo. El artista habla con la pincelada, que puede llegar a ejercer una emoción intensa en la aplicación del color. Es un lenguaje para el sistema nervioso. Sólo puede hacer esto, no tiene sentido específicamente práctico, no soluciona nada, aunque, como bien dices, la gente se esté matando por una causa ridícula o muera de hambre a dos horas de aquí.

Piensa en esta pregunta al revés. ¿No crees que es mucho más inexplicable que siendo el hombre capaz de plantearse cuestiones tan elevadas, cosa que le distingue del resto de los animales del planeta, siga matando a sus semejantes por causas gratuitas en las puertas del siglo veintiuno? Creo que no somos tan racionales y el arte es buena prueba de ello.

B.P. A lo largo de la historia del arte han existido momentos de auténtico retroceso, no sólo en la evolución de los valores artísticos sino en el propio lenguaje. ¿Tú crees que el momento actual es uno de esos en los que nos sentimos faltos de perspectivas y nos conformamos con cualquier cosa?

D.G. El siglo XX ha engullido tantas y tan ricas experiencias artísticas que actualmente se encuentra en una situación de empacho. Pero yo no creo que nos conformemos con cualquier cosa. Habría que tener la posibilidad de conocer ampliamente el panorama actual, hablo del más inmediato, para poder tener una idea precisa de la evolución que tomarán las propuestas consolidadas en la década pasada. Algunas caerán de modo fulminante porque es algo inevitable, pero el tiempo sabrá sacar partido a todo esto. Está claro que no hablo de todo este arte desgraciado que podemos ver en algunas ferias y exposiciones que son el capricho de alguien. La gente se divierte mucho con este tipo de propuestas; a mi no me hacen ninguna gracia. No sé a quién

pretenden engañar. Tú mismo me has hablado de toda esa obra millonaria que se repite año tras año en algunas ferias y que me parece no encontrar comprador. Hemos valorado el arte excesivamente. Yo no creo que los artistas de otras épocas tuvieran un concepto tan elevado de lo que hacían, o mejor dicho, no creo que fueran conscientes de estar haciendo cosas que llegarían a tener tanta importancia, a valer tanto dinero. Ahora se manipula la situación porque sabemos que esto es un negocio floreciente. El artista ha perdido la inocencia, se ha vuelto un ser complicado y difícil para los demás. La gente sencilla no se entera de nada. Antes las cosas se parecían o no, ahora hay ciertos pintores que imitan la realidad, otros la cuestionan, otros la niegan. Hay que saber demasiado pero nadie parece dispuesto a enseñar nada, tal vez, porque no hay nada que enseñar.

B.P. Hemos hablado de evolución, de un discurrir lógico hacia metas insospechadas. Precisamente en tu obra se refleja claramente un especial sentido de búsqueda. ¿Cómo está actualmente esa ansiedad por ir más allá que siempre ha caracterizado tu obra?

D.G. Creo que forma parte de un planteamiento. No creo que tenga que ver con una insatisfacción personal. Precisamente mi modo de vida es bastante estable. Mi mujer, a la que tú conoces bien, es una persona muy sensata. Quiero decir que estoy seguro de haber encontrado una situación emocional estable. Puede que sea algo que practico de forma controlada; algo así como un método. Consiste en ilusionarse constantemente poniendo trampas a la realidad. Me aburriría soberanamente si tuviera que ejercer de pintor estilista de por vida. De momento, no pienso en la obra como lo verdaderamente importante sino, más bien, en un firme compromiso de trabajo. Ahora presiento que voy a abandonar algunas ideas sobre las que he estado trabajando durante un tiempo. Estoy empezando a ver cosas nuevas.

B.P. En tu pintura se ha observado un dibujo elegante, que marcaba una esplendidez compositiva diferente tanto de la manida línea realista como de una ambigüedad no mimética. ¿Crees que ese entusiasmo dibujístico ha coartado la existencia de otras parcelas pictóricas que no son tan específicas de tu obra?

D.G. Creo que la pintura es algo que he tenido que aprender. Sin embargo he dibujado desde muy pequeño, y muy bien por cierto. Al menos, eso decían siempre aquellos que me rodeaban. No creo que esto haya podido suponer un impedimento; para mí, dibujar y pintar son cosas muy distintas, requieren esquemas mentales diferentes. Creo que todo hubiese sido más fácil si me hubiese dedicado a la escultura, esta capacidad dibujística me hubiera servido de gran ayuda. Estoy luchando constantemente con la pintura, tratando de alcanzar una imagen que contenga un valor pictórico independientemente del hecho que represente. Sé que seré capaz de alcanzar algo interesante en este sentido, pero no quiero tener que renunciar al dibujo, sería ir contra algo natural en mí.

B.P. Las concretas situaciones cromáticas que se advierte en la primera época de tu pintura, con un predominio de tonos atemperados, se han troncado en una posición más claramente vehemente. ¿Es ése un claro exponente de las exuberancias radicales por las que camina ahora tu creación?

D.G. Bueno, creo que he vuelto a una valoración más moderada del color. Mi pintura, como tú bien señalas, pasó de una consideración un tanto tímida del color a una mayor apreciación del color puro. Sin embargo, a comienzo de mil novecientos noventa y tres, empezaron a aparecer esos bellísimos tonos grises intermedios que yo siempre había valorado tanto y no era capaz de conseguir. Creo que haber llegado a la conclusión de que lo verdaderamente importante es la pincelada; un determinado tono azul, o rojo, puede cumplir un propósito concreto, u otro, según sea el carácter de la pincelada con que haya sido aplicado. Esto distingue al artista mucho más que el empleo personal del color.

Esta entrevista fue realizada por Bernardo Palomo, crítico de arte, el 3 de marzo de mil novecientos noventa y cuatro, en Jerez de la Frontera (Cádiz).

* Transcrito de la publicación: GADIR, Diego: El animal espiritual. Sevilla (La Cruz y la Rosa, Ediciones, 1994), pp. 33-38. Depósito Legal: CA-281-1994. [Se ha mantenido el diseño de color que aparece en la publicación original].

Ronda RecoRRida*

Realiza la Ronda una y otRa vez

RecoRRe la calle

RecoRRe su RostRo en la distancia

RecoRRe su cueRpo

sigue su pasos

Ronda de día

su coRazón se alaRmó desde el pRimeR encuentRo

Ronda de noche

ella es su musa

su inspiRación vital

su deseo explosivo

su pasión inteRna

al boRde del amoR más fuRioso

doloRido sin RecibiR
se consume bajo la más cruel tRagedia
en un RecoRRido sin fin
Ronda de uRgencia
intenso aliento
afloRa en su miRada la amaRguRa
la ausencia
la desolación
la indifeRencia
la mueRte.

P.K.**

* Transcrito del catálogo: Diego Gadir. Dibujos y acuarelas (Cádiz: Diputación de Cádiz, 22 junio-7 julio, 1992), p. 25.

** P.K.: pseudónimo de Paco Lara-Barranco.

EL ESPÍRITU Y LA MATERIA*

Luis Manuel Carmona

El arte desde que es arte, desde que fue inventado como una especialización del lenguaje, ha tenido la vocación de suplantar la naturaleza. Creando una naturaleza paralela, adaptada a las medidas humanas. Para ello el arte aísla, añade o reagrupa elementos ya existentes y los convierte en signos. (El arte es sobre todo comunicación y es por ello el más humano de los actos posibles. Es en sí una prolongación del hecho de ser hombres).

En la creación artística existe siempre un punto de arranque intangible: el pensamiento. Este pensamiento, nacido en las más profundas cavernas de nuestro interior brota de golpe hacia fuera, a la luz, y deja así de ser un soplo espiritual para adquirir una forma determinada. Para ello necesita la materia; la toma de la naturaleza y la amolda a su necesidad. De esta manera, el artista añade al mundo físico algo que antes sólo existía dentro de sí como parte de su parte inmaterial. En este sentido todos nosotros somos artistas, pues todos utilizamos el lenguaje del arte, sencillamente porque disfrutamos de esa facultad por el simple hecho de ser humanos. Aunque somos artistas, la mayoría, sin demasiadas pretensiones. Ser un verdadero artista no consiste sólo en el hecho de saber concebir ideas, sino es necesario que éste sepa desenvolverse felizmente con la materia, para así poder dar a luz a esas ideas. Un artista ha de poseer inteligencia pero también instrumentos. Y para un artista plástico este instrumento fundamentalmente son sus manos. Así la voluntad y la habilidad, el mundo interior del artista y su obra, forman una unidad indisoluble.

Pero volvamos a las manos, a la maravillosa herramienta del artista. ¿Han visto alguna vez las sorprendentes evoluciones que desarrolla con sus manos un pintor cuando trabaja en su obra? Si no lo han visto no pueden ni imaginarse lo que se han perdido. Aunque he de reconocer que es bastante difícil poder hacerlo, porque el artista plástico busca casi siempre la soledad para ese difícil momento que es la creación. Un pintor no es un concertista que expone su virtuosismo interpretando una pieza mil veces repetidas. Un pintor compone mientras ejecuta, y para tal grado de “improvisación” necesita el silencio.

Yo me considero afortunado por haber visto trabajar a Diego Gañir en su taller, y por ello poder contar que ha sido una de las mayores satisfacciones que he experimentado en mi vida. Diego pinta como me imagino que lo harían los grandes maestros inmortales, tan amados por mí. Porque él es pintor en el más puro estado, como lo fueron Herrera el viejo, Alonso Cano o Valdés Leal, sus referentes, sin duda, en cuanto a estilo y forma de entender el oficio pictórico. Seguramente por lo que sabemos de ellos también con bastantes puntos de contacto en cuanto a la forma de ser y carácter. Y esto no es gratuito decirlo, pues es evidente que el carácter del pintor influye decisivamente tanto en la elección de la temática, como en la manera de desenvolverse con su

trabajo: la acción de pintar, por llamarlo con un término más actual. Esta forma de enfrentarse con los materiales al desafiante blanco del lienzo, nos dice tanto del autor como la obra ya terminada. La manera en que Diego Gañir pinta es una mezcla de concentración máxima y un enérgico ejercicio físico. Es densidad de silencio y esfuerzo superlativo. Es agilidad inverosímil de sus dedos y rígida tensión en la mirada. Diego domina la materia y la deja llevar por sus pensamientos. Conoce sus ideas y da rienda suelta, libertad sin límite, a las pinceladas. Ambos extremos se abrazan, porque más que contradictorios en él, ambos conceptos se ayudan y se complementan. Y ante la obra terminada, Diego aparece siempre como triunfante. Parece que conoce lo que quiere decir y sabe muy bien cómo decirlo. Domina el oficio y nos hace participar de sus pensamientos. Porque su pintura también es una voluntad de donación. Está hecha para mostrarse, para ser patrimonio de todos. Su pintura, como verdadero arte que es, también nos pertenece a todos. Pertenece a nuestra cultura, nace de ella como heredera de una caudalosa fuente y vuelve a ella después de haberse saciado.

En la obra de Diego Gañir están, aparte de su gran personalidad de pintor, las brillantes páginas que como ser colectivo que somos, desde este sur abierto, desde Andalucía, hemos escrito en la historia de la cultura occidental. En la mente y las manos de diego, están también la mente y las manos de un cúmulo de artistas geniales, que tuvieron antes, y como él, la vocación y el empuje arrollador de sentirse universales.

- Transcrito del catálogo: Diego Gadir. Gadir & Mercury. Un diálogo secreto. (Sevilla: Galería Isabel Ignacio, noviembre-diciembre, 2000), sin paginación. Depósito Legal: SE-2819-2000.

CURRICULUM*

Diego Gadir, 1965 Cádiz

Exposiciones individuales

1984

Gadir. Dibujos y pinturas. Sala Calíope, Sevilla.

1986

Gadir y Cascales. Dibujos y pinturas. Ayuntamiento de Utrera, Sevilla.

Gadir y Cascales. Dibujos y pinturas. Ayuntamiento Viso del Alcor, Sevilla.

1991

Pinturas. Galería Villanueva, Sevilla.

1992

Gadir. Pinturas. Europ'art, Palexpo, Ginebra.

Gadir. Dibujos y pinturas. Fundación de Cultura, Diputación de Cádiz.

Hinchado: esculturas/Gañir: dibujos y pinturas. Centro Cultural La Victoria, Sanlúcar de Barrameda, Cádiz.

1993

Diego Gadir. Fragmentos de luz y forma/De la piedad, dibujos, pinturas y collages fotográficos. 45º Congreso Eucarístico Internacional, Iglesia de San Esteban, Sevilla.

1994

Diego Gadir. Dibujos y pinturas. Galería Juan de Juanes, Alicante.

Dibujos y pinturas. Galería Juan de Juanes, Orihuela.

Diego Gadir. Dibujos y acuarelas. Galería Alfama, Madrid.

1996

Diego Gadir. Dibujos y pinturas. Galería Tavira, Bilbao.

Diego Gadir. Dibujos y acuarelas. Galería Felix Gómez, Sevilla.

1997

Diego Gadir. Dibujos y pinturas. Galería Jesús Puerto, Granada.

Diego Gadir. Dibujos y pinturas. Galería Rafael Benot, Cádiz.

1998

Diego Gadir. Dibujos y pinturas. Diputación Provincial de Huelva.

Diego Gadir. Dibujos y pinturas. Sala Pescadería Vieja, Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, Cádiz.

Diego Gadir. Dibujos y pinturas. Cabildo Viejo de Aracena, Huelva.

Diego Gadir. Dibujos y pinturas. Monasterio de Santa Clara, Moguer, Huelva.

Diego Gadir. Dibujos y pinturas. Galería Tavira, Bilbao.

1999/2000

Real Alcázar de Sevilla, Sala Apeadero.

Galería María Salvat, Barcelona.

Fabien Fryns Galleri, Marbella Club.

Galería Jesús Puerto, Granada.

Baluart de la Candelaria. Exposición organizada conjuntamente por la Universidad de Cádiz y el Ayuntamiento de Cádiz.

Galería Benot, Gadir.

Galería Juan de Juanes, Alicante.

Galería Tavira, Bilbao.

Galería Alfama, Madrid.

Premios y distinciones

1998

Tercer Premio, Real Academia de Bellas Artes, Cádiz.

1989

Premio E.C.I., Real Academia de Bellas Artes, Sevilla.

1992

Medalla de Oro, 36º Salón Internacional d'Arts Plastiques, Béziers, Francia.

Primer Premio de Logotipos, 45º Congreso Eucarístico Internacional, Sevilla.

Primera Mención de Honor, Certamen Nacional de Pintura, Caja de Jerez de la Frontera, Cádiz.

1994

Segundo Premio, Real Academia de Bellas Artes, Cádiz.

1995

Primer Premio Internacional de Dibujo, Fundación Ynglada-Guillot, Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona.

Mención de Honor, Certamen Nacional Caja Madrid, Madrid.

Medalla de Honor, X Premio de Pintura BMW, Madrid.

Diploma del Premio Internacional de pintura Figura Humana, Fundación Barceló, Palma de Mallorca.

1996

Tercer Premio, XIV Certamen Penagos de Dibujo, Fundación Cultural Mapfre-Vida, Madrid.

Primer Premio de Dibujo, Real Academia de Bellas Artes, Sevilla.

1997

Medalla de Honor, XII Premio BMW de Pintura, Madrid.

Obras en colecciones

Museo de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona.

Musée Fabregat des Beaux-Arts, Béziers, Francia.

Arzobispado de Sevilla.

Iglesia del Corpus Christi, Sevilla.

Fundación Cultural Mapfre-Vida, Madrid.

Grupo Vitalicio Seguros, Barcelona.

El Corte Inglés, S.A.

Colección Meliá.

Colección Unicaja.

Diputación Provincial de Cádiz.

Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, Cádiz.

Diputación Provincial de Huelva.

Ayuntamiento de Cádiz.

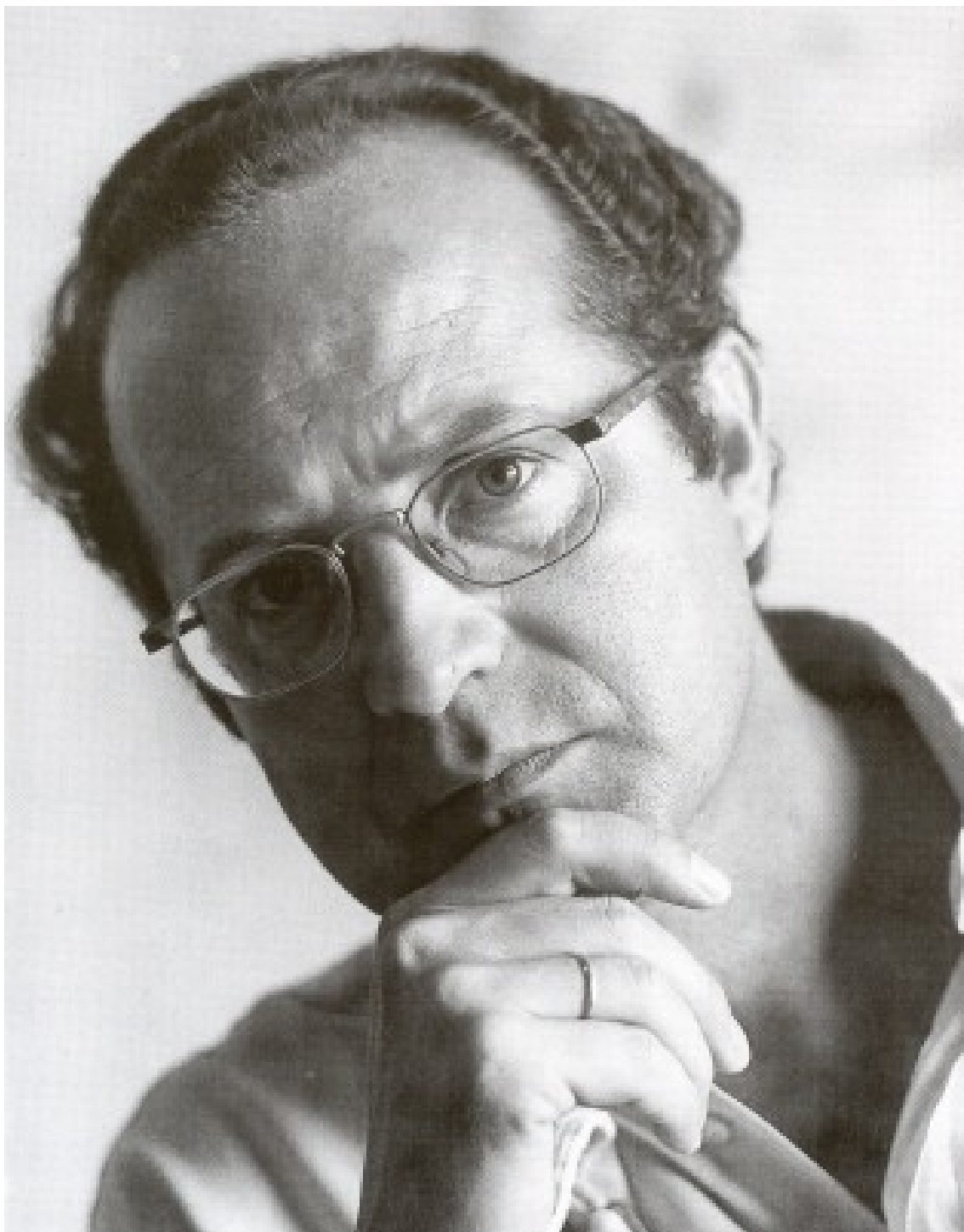
Universidad de Cádiz.

Ayuntamiento de Sevilla.

Fundación FOCUS, Sevilla.

* Transcrito de la publicación: GADIR, Diego: Gadir. Catálogo seleccionado de pinturas y dibujos desde 1988 hasta 1999. Y obra literaria. Sevilla (Luz de Octubre Ediciones, 1999). ISBN: 84-931159-0-8.

[La publicación señalada incluye información adicional sobre el currículum de Diego Gadir].



El pintor Javier Buzón trabaja el paisaje con un sentido ciertamente enigmático. Entre las características generales que describen su pintura estarían: la ausencia de la figura humana, las grandes extensiones de terreno generalmente poco iluminadas (atardeceres, amaneceres, e incluso la noche cerrada) que provocan desasosiego e intranquilidad en el espectador. Desde 1999, Javier Buzón aborda la incidencia de la luz eléctrica (de color y blanca) en paisajes urbanos donde se puede advertir la procedencia del rayo de luz.

Sin embargo, con anterioridad a esta fecha, y durante casi una década, ha investigado en los paisajes rurales desolados donde ese foco parecía estar camuflado y sin posibilidad de dilucidar su origen. Aunque la ausencia de la

figura humana, en ese paisaje deshabitado, era evidente cualquier espectador podría advertir que alguien había estado allí, a decir por las señales, de evidencia, dispuestas sobre el lugar que representara el cuadro.

“Javier Buzón (Sevilla, 1958) trabaja un paisaje recordado, enigmático. Nos habla de visiones fugaces, de viajes de los que nos quedan recuerdos grabados sin saber por qué. Hay una atmósfera irreal que sugiere una cultura de cine, de la pintura norteamericana de Hopper... Son cuadros los de Javier Buzón que evocan la soledad. Se nos ocurren historias dramáticas al ver esta obra. Nuestra fantasía nos hace ver en los ‘quitamiedos’ de la carretera que está en primer plano la inminencia del accidente implícito en ella. La atmósfera surreal es la que provoca y desata nuestra imaginación. El atardecer dura breves momentos, la luz es la de un instante captado como una visión fugaz, como nos parece nuestra propia vida cuando miramos atrás y pensamos lo veloz que pasa el tiempo” —José Ramón López en *Arte Joven. Fondos del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*. Catálogo de exposición.

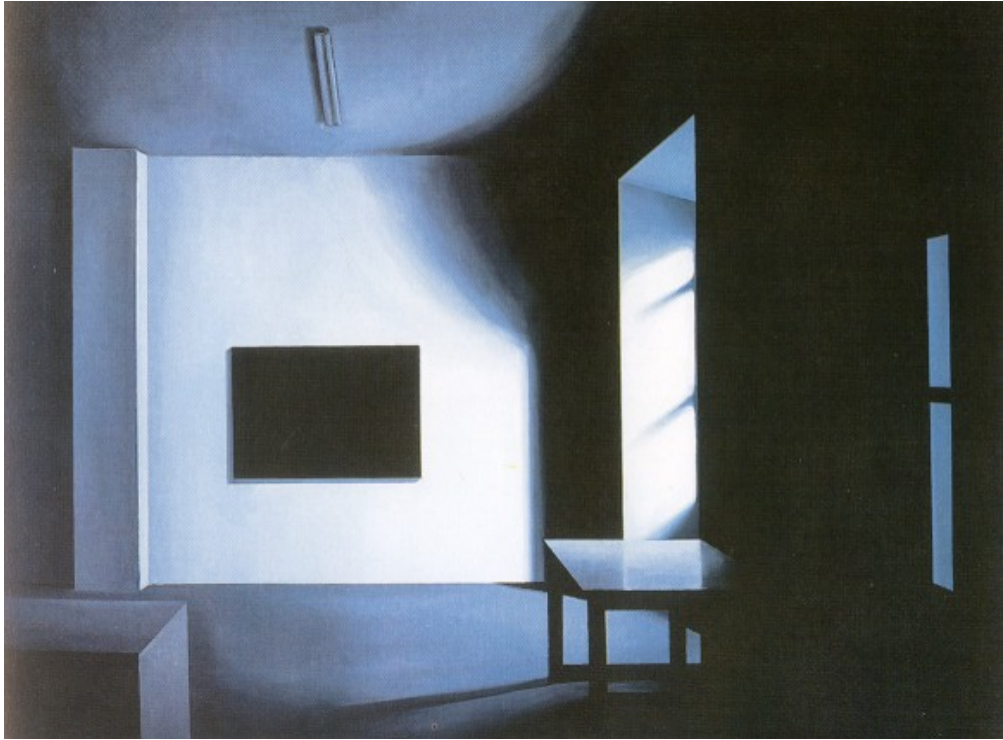
Se han consultado las publicaciones siguientes:

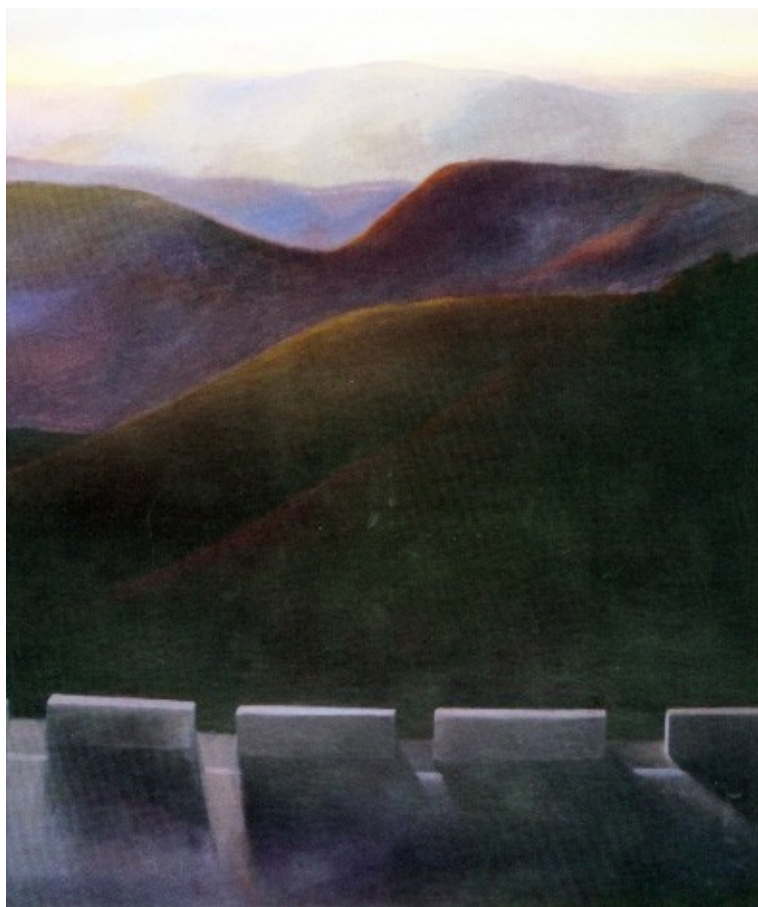
Javier Buzón. Nocturnos. (Cádiz: Sala Rivadabia, 19 enero-23 febrero, 2001). ISBN: 84-95174-28-6.

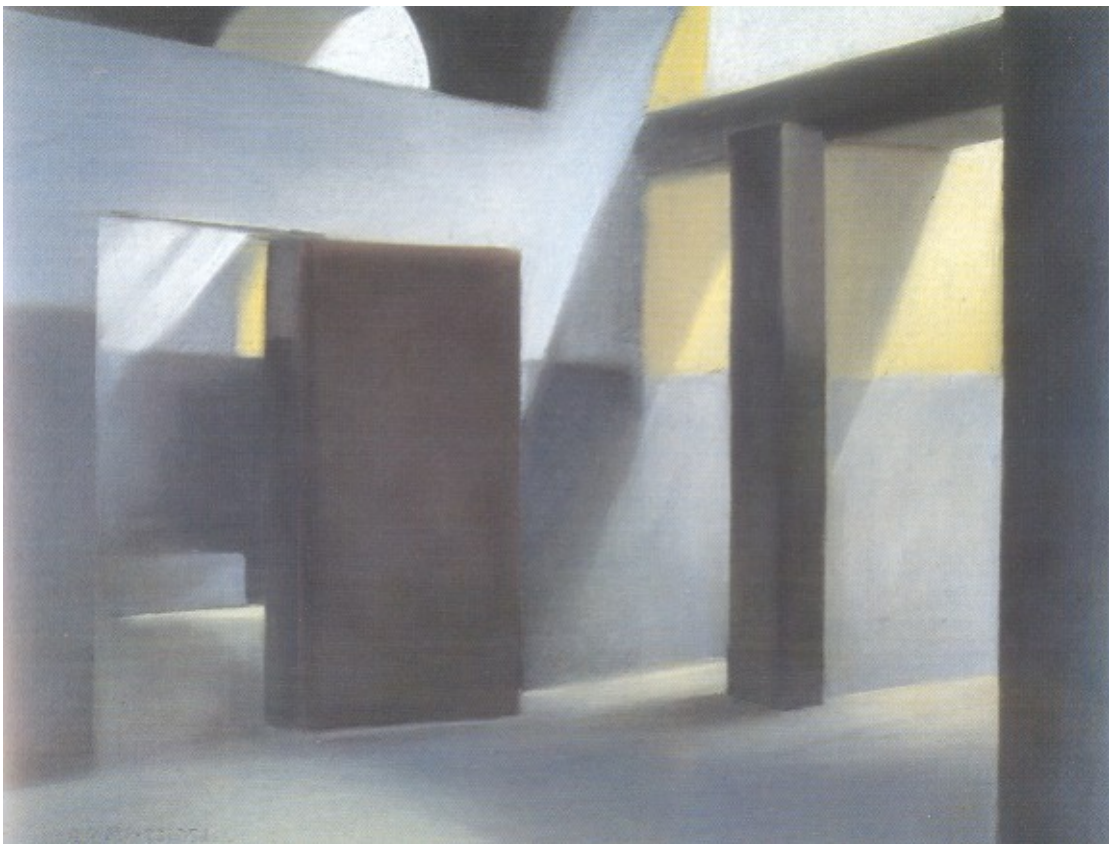
Javier Buzón. Interiores. (Madrid: Galería Begoña Malone, 12 septiembre-31 octubre, 2002). Depósito Legal: M-32327-2002.

Arte Joven. Fondos del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. (Cádiz: Museo de Cádiz, Sala de Arte Contemporáneo, 13 enero-4 abril, 1999). Texto: José Ramón López. Catálogo de exposición. ISBN: 84-8266-056-X.











OFICINA EN UNA CIUDAD PEQUEÑA*

Curro González

En unos pocos años hemos asistido a tantos eventos históricos, a tantos momentos decisivos, a tanta conmemoración de grandes hazañas, que sin remedio empieza uno a sospechar de su realidad. Puede que el tiempo de la historia se nos esté comprimiendo de tal modo, que en los próximos días, horas o minutos sucedan atropelladamente tantas vidas, tantos episodios, tantas desgracias, que finalmente nos encontremos ante un agujero negro que nos absorba sin tardanza. Este estrechamiento propicia acercamientos e identificaciones reveladoras de la verdadera naturaleza de ciertas actividades humanas, implicadas interesadamente en esta aceleración. Así, periodismo, publicidad y política crean una perversa trinidad de la que resulta imposible deslindar sus miembros. Ante un vértigo tal, alguien con sentido común debería tomar sus precauciones. Viviendo además en una ciudad provinciana y letárgica, como ésta en la que Javier y yo vivimos, donde en estos grandes sucesos acontece la nada misma, alguna conclusión podríamos empezar a sacar al respecto.

Ahora que me he puesto a pensar en lo que la obra de Javier me transmite y me ha transmitido a lo largo de los años, al reflexionar sobre aquello que comparto con él desde que lo conocí hace casi veinticinco años, una idea me viene reiteradamente a la mente. Una idea que viene, en cierto modo, a romper esa dinámica vertiginosa y absurda a la que acabo de referirme. Viene revestida de una luz crepuscular, la de ese momento que define el final de la jornada; una luz ambigua que va desde las iluminaciones del Imperio de la Luz de Magritte, hasta el callado encuentro de las sombras de Ad Reinhardt.

Ambos crecimos en una ciudad que ha ido perdiendo a lo largo de estos años su carácter rural, presente hasta no hace mucho en algunos barrios del extrarradio, para convertirse en una ciudad cuyo destino en lo universal es ofrecer servicios –me entra un no sé qué al leer esta palabra. Y no es que esto me parezca mal, ni bien. Simplemente constato que ésa ha sido la gran transformación, el gran evento que no se deja concretar en una fecha, ni sirve para un titular, pero que define bien el período de la pequeña historia que nos ha tocado vivir. Por supuesto, estos cambios habían sucedido en otras grandes ciudades mucho antes.

De ello quedan algunos testimonios, como los que algunos pintores impresionistas o el mismo Van Gogh se cuidaron de reflejar: esa atmósfera inquietante de la frontera de la ciudad que invade el campo, ese espacio no resuelto del urbanismo contemporáneo. Una realidad suburbana frágil, que moría al instante, como la luz que querían captar en sus telas. En España, a excepción quizá de Barcelona, la presencia de lo rural en muchas ciudades no comienza a decaer hasta principios de los sesenta. Y, en particular en Sevilla, esta ruralidad había sellado el carácter, el gusto y el sentimiento de una

sociedad más allá de lo que las circunstancias propiciaban. Ciertamente, ese pasado conectado tan fuertemente a lo agrario determina en la actualidad el comportamiento cultural y social de Andalucía hasta lo tópico. Esa figura de la cultura popular deformada, recompuesta y acicalada de domingo que hoy vivimos es, sin duda, su tumba adornada. Restos agotados de una Arcadia ideal que nos va enredando el paso y nos hace mirar a nuestros pies... cuando no a nuestro ombligo.

Se piensa a veces, a mi juicio ligeramente, que la sociedad sevillana es inmovilista. Sin duda, una parte de ella lo es, pero eso no es ajeno a muchas otras. Por el contrario -espero que se me disculpe la mentira que toda generalidad lleva consigo-, yo diría que la sociedad sevillana es más bien amante de lo novedoso, que aplaude encantada cualquier novedad, por nimia que sea. Eso sí, es una sociedad de espectadores que recela de los acores cuando estos abandonan el escenario. Puede que, como ya supiera ver Machado, "uno de los medios más eficaces para que las cosas no cambien nunca por dentro es renovarlas -o removerlas- constantemente por fuera". También él nos recuerda, hablando de los españoles, que en nuestra tierra "los originales ahorcarían si pudieran a los novedosos, y los novedosos apedrean cuando pueden sañudamente a los originales". Una sociedad así vive un constante sentimiento de pérdida, que se concreta en la consagración de la nostalgia como método para canalizar sus sentimientos. Ésa sería nuestra pequeña sensación, perseguida por poetas y pintores, que se complace aquí con las formas evanescentes de la perspectiva aérea, porque ya no puede adoptar las formas rotundas y nítidas que dibujaron en tiempos su esplendor. Y de esta nostalgia salta Sevilla inconsciente hacia lo nuevo, sin aplicar un discurso crítico, sin interiorizar las formas, sin haber aprehendido su esencia. Se abraza la nueva fe con el mismo ardor con el que se defendió la antigua.

Romper ese círculo vicioso es una tarea demasiado penosa para resultar atractiva. Si hablo de esto no es porque siquiera piense que debemos ocuparnos de encontrar una manera de interrumpir este lánguido ritmo respiratorio con el que agoniza y renace la ciudad. Tan sólo quería esbozar un pequeño apunte de la situación con la que Javier y otros artistas de mi generación, incluido yo mismo, nos encontramos al comenzar y al desarrollar nuestro trabajo. Cada uno de nosotros hemos dado luego con nuestro propio compromiso personal, pero, como ya he dicho, quería reflexionar ahora sobre lo que me une a Javier. Por eso vuelvo una vez más a esa idea del crepúsculo en una avenida del extrarradio, a ese terreno fronterizo al que ya no sé si pertenezco y que Javier ha retratado y analizado reiteradamente.

Desde esa noche inminente con un circular de luces inconexas nos reclaman el pie fosforescente de un semáforo, la sombra a la entrada de un garaje, los reflejos en el suelo de cemento pulido en la estación, los destellos de una farola sobre el árbol raquítico del jardín entre dos bloques de viviendas, las luces proyectadas en la pared del estudio...

No encuentro una especial amabilidad en estos temas. Ninguna concesión a la autocomplacencia. Nada de esa Arcadia de juegos florales. Y

pienso que quizá Javier esté hilando con ellos una crónica de ese devenir callado, de ese acontecimiento que no alcanza los titulares porque se dilata demasiado en el tiempo, en ese tiempo comprimido del que hablaba. Me imagino entonces a Javier sentado tranquilamente ante la mesa, mirando por la ventana las chimeneas y los depósitos de agua en los tejados vecinos, haciendo recuento quizá, como el personaje que Edward Hopper retrata en su Oficina en una Ciudad Pequeña.

Sevilla, 25 de junio de 2002

* Transcrito del catálogo: Javier Buzón. Interiores. (Madrid: Galería Begoña Malone, 12 septiembre-31 octubre, 2002), sin paginación. Depósito Legal: M-32327-2002.

Habitación desnuda

A Javier Buzón

Aquí estuvo la luz, en este mismo
ángulo
cerrada, limpia, endurecida, grávida,
tiñendo las paredes, rompiendo las
aristas.

Luz leve que germina sedienta en la
venta,
la breve luz naciente desde la sombra
incierta,
trazando superficies, volúmenes, las
líneas
vacías de los muros.

Se precipita blanca,
se derrama en el suelo –luz candeal, de
musgo
como una mano limpia, como una flor

intacta

que devora la habitación vacía.

Miguel Florián

* Transcrito del catálogo: Javier Buzón. Interiores. (Madrid: Galería Begoña Malone, 12 septiembre-31 octubre, 2002), sin paginación. Depósito Legal: M-32327-2002.

NINGUNO DUERMA*

Manuel Caballero

Javier Buzón se vale del paisaje para expresar la soledad y el misterio. O más bien, esa impresión de misterio, lo inefable, que sobrevuela los lugares solitarios.

Haciendo un repaso de sus obras anteriores, por ejemplo, desde su exposición en la sevillana galería de Fausto Velásquez, de 1996, (recordemos a nuestro propósito el “Paisaje II” y el “Paisaje VII”), vemos cómo ha ido destilando del paisaje romántico, tal como era practicado por Friedrich en algunas ocasiones, los conceptos antes expresados, convirtiendo la Naturaleza en un “Templo Desierto”.

Al mismo tiempo, la ausencia de presencia humana, acaso señalada mínimamente por alguno de sus efectos –un poste de electricidad que se desdibuja en la bruma húmeda del bosque, o el arcén vacío de una carretera– nos habla de una suerte de silencio, sobre el que podemos anotar: “Antes de la aparición del hombre sobre la tierra, el dios del silencio reinaba en todas partes, invisible y presente... ¡Naturaleza sin ruidos!” (1).

He aquí, hasta ahora, una cierta filiación de su pintura. Y al mismo tiempo, la presencia de dos constantes, que como veremos, se articulan más ampliamente en las obras actuales: de un lado, evitar la representación humana y sustituirlas por sus huellas, y de otro, y en estrecha relación con lo mismo, la tensión entre Naturaleza y Artificialidad.

Las obras de esta exposición son variaciones sobre un mismo tema: el paisaje nocturno urbano. Una nueva vuelta de tuerca sobre todo lo anterior, y sobre la que rápidamente nos interesa precisar dos aspectos: la aparición de “lo nocturno”, es decir La Noche como ámbito que es potencia de todo, y la ciudad, como “lugar indeterminado”. Lugar donde el azar o la voluntad convocan al acontecer.

Esa posibilidad engendradora de La Noche, ya la leemos en antiguas cosmogonías (2). El “lugar indeterminado”, hace referencia a esas zonas anónimas de la ciudad, que son de todos y de nadie, cuyo vacío, justamente hace posible la reflexión y la aventura. Un lugar, en suma, y una hora en los que se está despierto y dormido, expectante, solitario y acompañado.

La presencia humana en esas zonas sin nombre, se hace evidentísima por uno de sus signos: la luz que el hombre fabrica. La luz en movimiento, los reflejos que produce: lo artificial, hallando su punto más álgido de tensión frente al natural oscuro. He aquí dos mundos antagónicos, que sin embargo se solapan.

La Noche, la expresa Buzón con un color “negro radical”. Color puro, no compuesto, que requiere ser mirado largamente, para que el espectador vea brotar de él unos matices azulados o violáceos, que lo dotan de profundidad y

vida. Requiere distancia y tiempo. Requiere, por último, del que los mira, ese mismo ascetismo y austeridad de los que se vale el artista, para soslayar la anécdota. Algo parecido hallamos en cuanto a la expresión de la luz-artificio-movimiento. Pinceladas brillantes, cargadas de materia, colocadas con justeza, crean la atmósfera entre el cuadro y el que los ve.

Ciertamente, Buzón a causa del referido ascetismo, declina “pintar la atmósfera”. Ésta, repetimos, surge de la contemplación del lienzo. Fenómeno que se produce en un espacio vacío y de nadie (he aquí, de nuevo el “lugar indeterminado” del que antes hablábamos).

Nuevamente, como cerrando otro círculo de ese “continuo” que es la pintura de Buzón, hallamos otra de las claves del laborioso pintor: a causa de esa ausencia de atmósfera y de la manera de plasmar las luces, estos paisajes tienen un acentuado y perseguido “aspecto artificial”, lo que nos conduce a un cierto manierismo, en el que, y aquí se abre otro círculo, la ciudad aparece como escenografía.

Lo dicho hasta ahora es válido para casi todas las obras de la exposición. Incluso en “El Río”, relativamente reconocible como el río de Sevilla, hay apenas signo o símbolo parlante (como aquellos objetos que identificaban a los santos en la pintura religiosa) que nos conforme su imagen, pudiéndose anotar lo mismo de esas otras zonas de Sevilla: “Nocturno 14” o “La Plaza”, en la que siendo, la ciudad parece dejar de ser ella misma.

Pero hay también una obra, singular en muchos aspectos, que está fuera de lo arriba explicado. Es “Garaje”, el único interior de toda la serie.

En cierta medida, aquí el artista transvalora las ideas estéticas que alientan en otras ocasiones. Por una paradoja, al crear un interior, crea una atmósfera, la de un amplio, solitario y polvoriento lugar, en el que la luz tamizada origina las formas, y le da a la pintura un aire de premonición. Buzón, evita “representar la escena” (como en la tragedia griega se evitaba representar el crimen), pero decididamente sugiere que algo ha ocurrido o está a punto de ocurrir. Es la quietud que precede a la tormenta.

Más que señalar otras filiaciones de su pintura, que nos llevaría a fáciles juicios comparativos, y que por otra parte quedan suficientemente explícitas en su obra (alimento que él digiere y no copia ni cita a la ligera), creemos más cabal, señalar con cuanta tangibilidad levanta, nueva paradoja, la estructura mental de lo representado.

Como él mismo nos apuntaba en una conversación en su estudio, crea la ciudad, haciéndola “lugar mental”, viva en el supremo momento, génesis de las ideas, como apuntaba Leonardo, entre el sueño y la vigilia.

Insula de León, 2000

1 Chirico, Giorgio de, “Sobre el silencio”, Minotauro, n. 5, 1934.

2 Por ejemplo en Hesiodo, “Teogonía”, Gredos, 2000, p. 211 y siguientes.

* Transcrito del catálogo: Javier Buzón. Nocturnos. (Cádiz: Sala Rivadavia, 19 enero-23 febrero, 2001), sin paginación. ISBN: 84-95174-28-6.

CURRICULUM

Javier Buzón, 1958 Sevilla

Datos biográficos

1983

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla

1984

Profesor Agregado de Dibujo en Bachillerato hasta la actualidad

Exposiciones Individuales

2003

Vistas, Galería Atelier, Barcelona.

2002

Interiores, Galería Begoña Malone, Madrid.

2001

Nocturnos, Sala Rivadavia, Fundación Provincial de Cultura, Cádiz.

Nocturnos, Galería Félix Gómez, Sevilla.

Nocturnos, Museo Cruz Herrera, La Línea de la Concepción, Cádiz.

1998

Galería Félix Gómez, Sevilla.

1996

Galería Fausto Velázquez, Sevilla.

1993

Galería Félix Gómez, Sevilla.

1990

Galería Beatrice Bardeau, Marbella, Málaga.

Galería Fausto Velázquez, Sevilla.

1989

Galería Fausto Velázquez, Sevilla.

1988

Galería Fúcares, Almagro, Ciudad Real.

1986

Galería María Genis, Sevilla.

Exposiciones Colectivas

2003

Toros en la caja 3, Galería la Caja China, Sevilla.

2002

Toros en la caja 2, Galería la Caja China, Sevilla.

II Ciclo de música contemporánea. Estreno de la obra de Luis Torres: Noches en tres lugares indeterminados (sobre tres cuadros de Javier Buzón), Sala Falla del Conservatorio Superior, Málaga.

Sevilla en abierto: 30 artistas sin una llave, Sala San Hermenegildo, Sevilla.

Artistas solidarios con el autismo. Centro cultural El Monte, Sevilla.

Cubismo, Galería la Caja China, Sevilla.

Colectivo Navidad 2002, Galería Félix Gómez, Sevilla.

2001

50 Ojos. Una colección de gráfica contemporánea, Sala Imagen, Sevilla.

Toros en la caja, Galería la Caja China, Sevilla.

Colección para una oficina, Galería Cavecanem, Castelló.

Donde la ciudad pierde su nombre, Galería Sandunga, Granada.

45 en la caja, Galería la Caja China, Sevilla.

Calma Chicha, Galería Félix Gómez, Sevilla.

2000

Música en la Caja, Galería la Caja China, Sevilla.

50 Ojos. Quinta Carpetá, Galería Margarita Albarrán, Sevilla.

Hotel y Arte, Galería Félix Gómez, Sevilla.

Pasearte, Estudios abiertos en Sevilla.

2001, Colectiva, Galería la Caja China, Sevilla.

1999

ARCO 99, Galería Félix Gómez, Madrid.

Colección de Arte Contemporáneo. Diputación de Sevilla. Casa de la cultura, Morón, Sevilla.

Hotel y Arte, Galería Félix Gómez, Sevilla.

99 del 99 SEVIHLLA, Convento de Santa Inés, Sevilla.

Premio Focus, Hospital de los Venerables, Sevilla.

Exposición-Apertura, Galería Icaria, Alcalá de Guadaira, Sevilla.

Colectiva Diciembre-Enero, Galería Félix Gómez, Sevilla.

20 Años de Arte Contemporáneo en Utrera, casa de Cultura de Utrera, Sevilla.

1998

ARCO 98, Galería Félix Gómez, Madrid.

V Premio de pintura, Caja Rural de Sevilla.

XIX Certamen de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera, Sevilla.

Hotel y Arte, Galería Félix Gómez, Sevilla.

Fondos de la Colección "Fundación El Monte", Museo provincial de Cádiz.

1997

Artistas por los derechos humanos, Real Monasterio de Santa Inés, Sevilla.

Artistas representados en ARCO 97. Sevilla 2004, Ayuntamiento de Sevilla.

ARCO 97, Galería Félix Gómez, Madrid.

Fundación FOCUS, Hospital de los Venerables, Sevilla.

Hotel y Arte, Galería Buades, Sevilla.

Artistas solidarios. Sida, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Vistas. Cuatro artistas, Galería Buades, Madrid.

1996

Sevilla en Artes. Cultura por los Barrios, Ayuntamiento de Sevilla.

Colectiva aniversario, Galería Fausto Velázquez, Sevilla.

1995

Colección de Arte contemporáneo de la Fundación Luis Cernuda,
Palacio Provincial, Cádiz.

Museo de Arte Contemporáneo de la Puebla de Cazalla, Sevilla.

25 años de estampa Sevillana, Delegación de Cultura, Ayuntamiento de

Sevilla.

La Isla del Copyright, Bilbao.

Décimo aniversario. Décima temporada, Galería Fausto Velázquez, Sevilla.

1994

Bienal 94, Aperto, Almería.

Festival de la pintura, El Monte, Sevilla.

1993

Aduana 93, Diputación de Cádiz.

1992

X Premio Daniel Vázquez Díaz, Diputación Provincial de Huelva.

Aduana 92, Diputación de Cádiz.

1991

Colección particular, Galería Fausto Velázquez, Sevilla.

Aduana 91, Diputación de Cádiz.

1990

La Sección Aérea, Pedro G. Romero, Fundación Luis Cernuda, Sevilla.

Colección particular, Galería Fausto Velázquez, Sevilla.

Sobre papel, Galería Fausto Velázquez, Sevilla.

Bienal de Almería-90, Ayuntamiento de Almería.

Homenaje a Paco Molina, El Monte, Sevilla.

1989

II Certamen nacional de pintura. Pintores para el 92, El Monte, Sevilla.

Barco por la paz, Casa de la Moneda, Sevilla.

1988

Exposición colectiva junio/julio, Galería Fúcares, Almagro, Ciudad Real.

Naturaleza viva, naturaleza muerta, Galería Fausto Velázquez, Sevilla.

1987

Encuentros de Arte Contemporáneo, Fundación Luis Cernuda, Sevilla.

Colectiva, Galería Fúcares, Almagro, Ciudad Real.

III Certamen de pintura contemporánea, Fundación Luis Cernuda, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

1986

IV Festival de la pintura, El Monte, Sevilla.

29/92. Cita en Sevilla, Reales Alcázares, Sevilla.

25 artistas, Galería Fúcares, Almagro, Ciudad Real.

Tres pintores, Galería María Genis, Sevilla.

1985

Pintura joven en papel, Galería María Genis, Sevilla.

1984

Colectiva pequeño formato, Galería Melchor, Sevilla.

1983

Dibujos de pintores sevillanos, El Monte, Sevilla.

1982

El objeto artístico, Caja de Ahorros San Fernando, Sevilla.

Primer festival de la pintura, Sala El Monte, Sevilla.

IV Salón Vázquez Díaz, Nerva, Huelva.

1981

Joven pintura andaluza, Caja de Ahorros San Fernando, Sevilla.

Premios y adquisiciones

2002

Accesit, en el Premio de Pintura Focus-Abengoa, Hospital de los Venerables, Sevilla.

1998

Primer Premio, en el V Certamen Nacional de Pintura Caja Rural, Sevilla.

Premio adquisición, en el XIX Certamen Nacional de Arte Contemporáneo "Ciudad de Utrera", Utrera, Sevilla.

1997

Primer Premio en el Certamen Nacional de Pintura Ayuntamiento de Alcalá de Guadaira, Sevilla.

1993

Premio adquisición, en Aduana 93, Diputación de Cádiz.

1992

Premio adquisición, en el XIII Certamen Nacional “Ciudad de Utrera”, Utrera, Sevilla.

1991

Primer Premio en el XII Certamen Nacional de Pintura Ciudad de Utrera, Utrera, Sevilla.

Premio adquisición, en Aduana 91, Diputación de Cádiz.

1990

Premio adquisición, en la Bienal 90 de pintura y escultura. Ayuntamiento de Almería.

1988

Adquisición, Fundación Luis Cernuda, Sevilla.

1987

Premio adquisición en el XL certamen Nacional de Pintura José Arpa, Carmona, Sevilla.

1986

Premio Ciudad de Carmona, Sevilla.

1985

Premio Ciudad de Carmona, Sevilla.

1984

Premio, Juan Rodríguez Jaldón, Carmona, Sevilla.

1983

Premio, en el V Salón Nacional Vázquez Díaz, Nerva, Huelva.

Premio, Ciudad de Carmona, Premio Juan Rodríguez Jaldón, Carmona, Sevilla.

1982

Premio en el IV Salón Nacional Vázquez Díaz, Nerva, Huelva.

Obras en Colecciones

Ayuntamiento de Carmona, Sevilla.

Museo de Arte Contemporáneo de Nerva, Huelva.

Fundación Luis Cernuda, Diputación de Sevilla.

Ayuntamiento de Almería.

Ayuntamiento de Utrera, Sevilla.

Fundación Rafael Alberti, Diputación de Cádiz.

Fundación El Monte, Sevilla.

Ayuntamiento de Alcalá de Guadaira, Sevilla.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Caja Rural del Sur, Sevilla.

Fundación Municipal de Cultura y Grupo CEPSA, La Línea de la Concepción, Cádiz.

Fundación Focus-Abengoa, Sevilla.



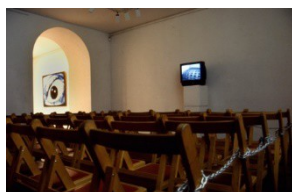
Tete Álvarez

Uno de los objetivos que persigue la producción de Tete Álvarez es conseguir que el espectador despierte de su habitual letargo, y con ello tome conciencia de lo que significa el hecho artístico. Si bien el lenguaje de Álvarez está cargado de recursos procedentes de los medios publicitarios, su intención más que embaucar -como hacen aquellos-, pretende alertar al receptor. Es decir, no quiere que el espectador quede cautivado por los medios de producción sino que a través de éstos intervenga en el proceso creativo y sea consciente de la importancia que tiene desarrollar un espíritu crítico de la realidad que le circunda. Con su trabajo, no sólo indaga las múltiples posibilidades que le ofrecen los medios que puede llegar a utilizar (vídeo, televisión, super 8, fotografía, collage, internet) sino que, y esto es lo más importante, cuestiona continuamente el papel de los mismos. Consciente de cuáles deberían ser los fines poderosos de aplicación de los medios de comunicación de masas (transmisión imparcial de ideas y noticias, función social y formativa, denuncia de hechos delictivos), sus propuestas llegan a denunciar los inadecuados usos para los que están siendo objeto (herramientas de control de masas, deformación y manipulación de los contenidos y con ello de la realidad que transmiten).

Tete Álvarez recurre al enfrentamiento de binomios para generar tensión en los planteamientos. Así se observa la continua relación entre tiempo presente/instante real, espacio virtual/ espacio real, artificio/naturaleza, realidad/simulacro.

Las imágenes, trabajos en la red, textos y currículum han sido facilitadas por el autor. Igualmente, se ha consultado la siguiente publicación:

Tete Álvarez. Especulaciones. (Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 6 abril-4 junio, 2000). Textos: Ángel Luis Pérez Villén. Catálogo de exposición. ISBN: 84-8154-412-4.



Tete Álvarez, Pausa y tono. Video-instalación, dimensiones variables. 1993

Instalación en el Museo de Palma del Río, Córdoba. Se expuso igualmente en la Galería Viana, Córdoba. Ambas exposiciones realizadas en 1993.



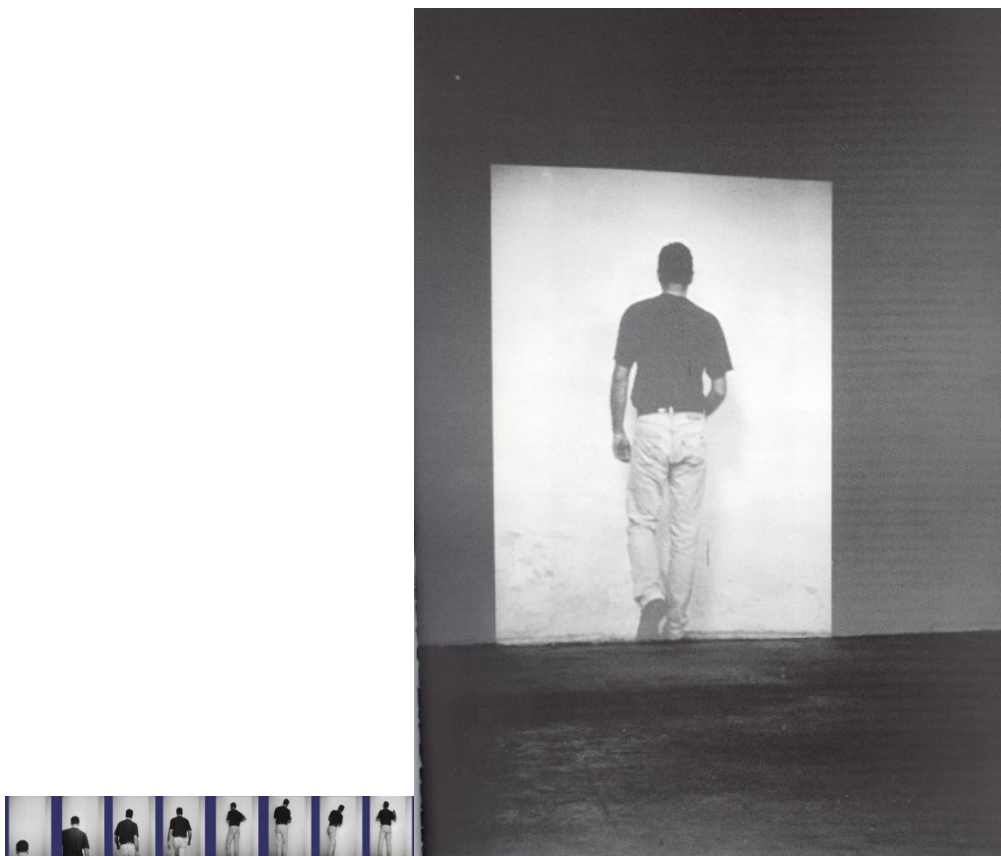
Tete Álvarez, ¡Hale-hop! Tres módulos de esmalte sintético sobre hierro, 95 x 62 x 52 cm. 1997

Instalación en la galería Cavecanem, Sevilla, y el espacio Cruce, Madrid. Ambas exposiciones se celebraron en 1997, bajo la denominación: En efecto.



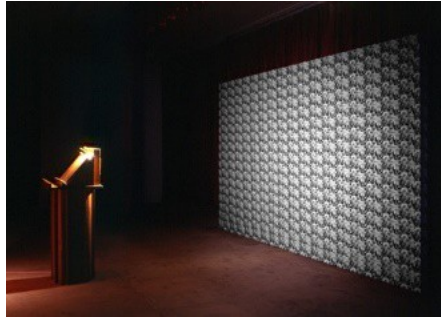
Tete Álvarez, Retablo de las vanidades. Cibachrome, 139 x 109 cm

Instalación en el Stand de la Galería Cavecanem durante las celebraciones de Arco 2000, Madrid, y Arte en Hotel 2000, Valencia.



Tete Álvarez, Andando contra una pared. Videoproyección de performance, dimensiones variables. 1997

Instalación en la galería Cavecanem, Sevilla, y el espacio Cruce, Madrid. Ambas exposiciones se celebraron en 1997, bajo la denominación: En efecto.



Tete Álvarez, Clappers. Instalación, dimensiones variables. 1996

Instalación en el Palacio de la Merced, Córdoba, 1996



Tete Álvarez, Fairplay. Esmalte sobre paletas de madera, hierro, red y raquetas de ping-pong, pelotas serigrafiadas, 76 x 160 x 240 cm. 2001

Instalación en el Centro de Fotografía, Universidad de Salamanca y Galería Cavecanem, Sevilla. Ambas exposiciones se celebraron en 2001, bajo las denominaciones: Señuelos y Fairplay, respectivamente.



Tete Álvarez, Grandes teatros del mundo. Fotografía color, 50 x 70 cm. 1997

Instalación en la galería Cavecanem, Sevilla, y el espacio Cruce, Madrid. Ambas exposiciones se celebraron en 1997 bajo la denominación: En efecto.



Tete Álvarez, Sin título. Dimensiones variables, impresión digital sobre cartón y goma. 2000

Instalación en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Formó parte de la exposición Especulaciones, del 6 de abril al 4 de junio, Sevilla, 2000



Tete Álvarez, Tríptico. Cibatrans en cajas de luz de 168 x 127 cm. cada una. 2000

Instalación en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. Formó parte de la exposición Especulaciones, del 6 de abril al 4 de junio, 2000.

SIN TÍTULO

F. Javier Panera Cuevas

“El tiempo real prevalece sobre el espacio real y la geosfera. La supremacía del tiempo real, la inmediatez sobre espacio y superficie es un hecho consumado y tiene un valor inaugural (anuncia una nueva época)”.

Paul Virilio. Velocidad e información

Señala Paul Virilio en su ensayo El instante real que la amplificación óptica de las apariencias del ámbito humano emergen como la "última frontera", el último horizonte de la actividad tecnológica del hombre; siendo la mejora de la precisión en la "observación teleactual" algo análogo a lo que ayer fue la conquista de territorios o la expansión de un imperio.

El "instante real" que intentan capturar artificios ópticos como la foto-finish y otros instrumentos métricos electrónicos que se utilizan en emisiones televisivas y especialmente en retransmisiones deportivas no es otro que el de la desaparición de nuestra "conciencia inmediata", y en consecuencia, profundizar constantemente en la intensidad del instante presente sólo puede hacerse a costa de perder esa "intuición del instante" tan querida por teóricos como Gaston Bachelard.

Pero capturar ese "instante real" mediante imágenes supone "matar la movilidad en el espacio del espectador" -sobre todo del telespectador- aislándolo definitivamente de la experiencia sensible. Paul Virilio habla precisamente del "fin del mundo exterior", de ese "mundus de las apariencias inmediatas" que todavía necesitaba de un movimiento de desplazamiento, la construcción de un intervalo de espacio y de un cierto lapsus de tiempo "intervalo negativo y positivo, singularmente devaluado por el intervalo de la velocidad absoluta de la luz (...)".

En estas circunstancias las imágenes emitidas por medios como la televisión, el vídeo o la propia fotografía, ponen en cuestión no sólo la noción filosófica de "tiempo presente" sino sobre todo la de "instante real". Tal y como hoy concebimos el mundo de la imagen, la noción espacial se encuentra sometida a la temporal, el espacio televisivo no hace referencia a un lugar físico o geográfico, sino a su duración temporal, a su secuencialidad en la programación.

La naturaleza temporal del espacio audiovisual trasciende cualquier imagen. El tiempo nos permite transformaciones por aceleración rítmica, ralentización, fragmentación, repetición... En este territorio, el espacio sólo cobra sentido si se define como lo que se altera con el fluir del tiempo, no como "locus" de la representación.

A las deformaciones espacio-temporales de las distancias debidas a la rapidez propia de los transportes y de los desplazamientos físicos de las personas se añade todavía "la intermitencia de esas apariencias transmitidas a

distancia". Técnicas que, según Virilio, favorecen un acontecimiento desapercibido: "la repentina cibernización del espacio geofísico". Tete Álvarez sabe que en el territorio de la imagen lo determinante son las connotaciones más que su icono, entendiendo que no hay imagen sin ideología que la sustente. El mensaje de cada fotografía o cada instalación viaja con las connotaciones de la misma, percibir este mensaje es emplazarse ante una escena y escoger ante lo que en ella sucede, no aplicar el simple voyeurismo (La complacencia en lo observado). Su trabajo es, en este sentido, una continua llamada de atención sobre la artificialidad y la contingencia de las representaciones. En ellas, la percepción como experiencia y proceso tiene una función contrapuntística entre naturaleza y artificio, entre materia e información, entre el creador y la audiencia. La foto-finish aplicada a los transeúntes del espacio público es un ejemplo de todo ello.

EL TERCER OJO

Ángel Luis Pérez Villén

Por falta de comprensión, todos eran políticamente sanos y fieles

George Orwell, 1984

Ensoñación, arte puro. El único. Y único en sí mismo: arte que está más allá de cualquier otro arte y salva de su lugar al artista, pobre prisionero observado.

Henry Michaux

Modos del dormido, modos del que despierta

Aunque no se trata de la primera ocasión en que su trabajo se muestra individualmente, Pausa y Tono constituye la aportación más elaborada, la que mayores implicaciones y pretensiones ha requerido de su autor, amén de ser una exposición concebida expresamente para el espacio que la acoge y desarrollar un discurso que se estructura atendiendo a los medios que le sirven de vehículo expresivo: vídeo y fotografía. Sendos soportes icónicos -electrónico y químico respectivamente- forman parte de una instalación que pretende elucidar el autismo que padece la sociedad en relación a los medios de comunicación social. El receptor, el espectador, eslabón último en la cadena de los medios, se ve inmerso en una desconcertante paradoja: el conflicto entre su ineludible competencia en el proceso comunicativo y su rol secundario como figurante en un escenario, en el que se perpetra su embrutecimiento, su aniquilación como individuo crítico. Las utópicas funciones que del medio proclamara Cazeneuve (1) están muy lejos de la imagen cotidiana de un hombre cada vez más insociable, cada vez más incomunicado.

El argumento de Pausa y Tono en realidad es bastante simple, se trata de escenificar la imposibilidad del hecho comunicativo por excelencia -la televisión-, mejor dicho, de cuestionar su comunicabilidad, su función formativa y social. Sin embargo lo que a primera vista resulta de una obviedad apabullante que incluso llega a teñir como gratuito el discurso, posee un complejo entramado de significantes que traiciona cualquier aproximación sectorial como más adelante comprobaremos. Que la televisión es un aparato electrodoméstico de primera necesidad lo sabemos; que ha desplazado al hogar, al fuego sobre el que antaño se plegaba la familia, también; que más que formar e informar, deforma y desinforma es algo que sufrimos cotidianamente por más que Rudolf Arheim (2) nos alertara sobre ello en 1935. Pero no todo es simulación y espectáculo en este medio.

De hecho, en sus comienzos, la televisión se prodigaba como un medio de comunicación social con una herramienta poderosísima, la de la producción

de imágenes en tiempo real, la del directo, la posibilidad de difundir instantáneamente cualquier eventualidad sin mediación de selección y montaje como ocurría por ejemplo en el cine, lo cual también implicaba un riesgo técnico que había que asumir. Con el paso del tiempo el diferido ha terminado por imponerse al directo, que como decimos entrañaba dificultades técnicas y no era susceptible de ser censurado. La comodidad y el control político determinaron un medio que reniega de sus orígenes, a los que vuelve sólo en ocasiones de trascendencia, quedando el directo para celebraciones y conmemoraciones estelares o acontecimientos de suma actualidad.

Por otra parte y para marcar mayores distancias con respecto a la realidad, de la que se supone se nutre la televisión, habríamos de recordar cómo los teóricos de los mass-media insisten en la capacidad del medio para suplantar a la propia realidad, debido a la presión que ejercen las imágenes televisivas en el proceso perceptivo que experimentan los espectadores (3), incluso cómo el propio sistema de representación icónico está infectado por intereses políticos. En este sentido la vivencia cotidiana y doméstica de la Guerra del Golfo es la prueba irrefutable de cómo el medio cree necesario recuperar la práctica del directo en un acontecimiento bélico de primera magnitud, convirtiéndose el conflicto armado en una secuencia de imágenes reales emitidas por las partes interesadas. La que para todo el mundo ha sido la primera guerra retransmitida en directo, es a la vez otra razón más que confirma la aseveración macluhaniana: el medio es el mensaje.

La práctica de la instalación, asumida en estos años como un género artístico más, se remonta originariamente a los años sesenta, en los que convergen una serie de factores que radicalizan la convención tradicional que se tenía del fenómeno artístico. En primer lugar deberíamos hablar de la creación de ambientes en los que se realiza la transposición del soporte plástico al entorno físico y espacial en que se desarrolla la intervención artística. Ésta suele contar con el protagonismo del observador, que se convierte en sujeto activo en la configuración del ambiente, en el que coinciden valores plásticos, luminosos, sonoros, táctiles, etc...

La raíz procesual la hallamos en el ensamblaje de objetos del neodadaísmo, en el pop-art, pero también influye en la determinación del ambiente el op-art y el arte cinético, propiciando la resolución de la obra de arte total, en la que el individuo tiene la posibilidad de destilar una determinada experiencia artística mediante la percepción global de una serie de propuestas sensoriales y racionales. Como consecuencia de todo ello tenemos ambientes de una marcada índole psicodélica (el movimiento hippie, la contracultura, la música psicodélica); cinética (movimiento, luz y sonido); crítica (contra el racismo, el militarismo, el capitalismo, el consumismo) y popular.

El happening es la concitación a la obra de arte total, en la que interviene no sólo el autor y sus colaboradores, sino todo el público que se sienta interesado en participar de forma efectiva en la transformación plástica del espacio en que se desarrolla la actividad. Parten de la consideración de arte total en que desembocó el op-art y el arte cinético, de la unión de arte y

vida que propuso el pop-art, pero cuentan, como nunca hasta ahora, con la actividad del sujeto -antes espectador- para realizar una serie de modificaciones en un ambiente determinado. El happening es como el collage cubista, pero en su caso no se solapan planos y papeles, sino que aglomera sensaciones y sucesos varios, de diferentes concepciones y procedencias, para involucrar en la percepción y la creación artísticas al individuo. El arte se transforma en una experiencia vital, efímera y fungible, no comercializable y por tanto alternativa al mercado artístico, polivalente, mística y mágica, según los casos. En perfecta comunión con el happening está el performance o acción, que se caracteriza por la intervención directa del artista ante el público, pero sin la mediación de éste en la realización del evento artístico. Cuando dicha actuación tiene como soporte el propio cuerpo del artista o el de sus ayudantes, cuando la anatomía se convierte en objeto y material artísticos, estamos ante el body-art. Por otra parte, surgen las teorías de la comunicación, la teoría de la información, la semiótica, la cibernética, etc, todas ellas tratando de desentrañar la funcionalidad del lenguaje, sus métodos, sistemas y aplicaciones. El estructuralismo y la irrupción de la filosofía analítica de Carnap y Wittgenstein -como sistema de aproximación a la realidad- herederos del positivismo inglés, completan el marco referencial e ideológico de la época.

El proceso autorreflexivo que atraviesa el lenguaje artístico en la década de los sesenta le lleva hasta el propio cuestionamiento de los límites del arte, su representación y explicitación, materialización y mercantilización, depurando progresivamente la actuación artística y conduciéndola al estado previo en que aún no se ha objetivado formalmente. Como consecuencia de todo lo anterior y ante la multiplicidad de estilos, el ensamblaje de técnicas y procedimientos artísticos, los autores comienzan a desvincularse de los medios de expresión que les son familiares y pasan a ser tránsfugos de nuevos lenguajes, como la música, el video, la danza, el teatro, el cine, etc., entendidos como las piezas de un collage interdisciplinar al que acudir según las necesidades de expresión. Son años en que los medios de comunicación social adquieren pleno poder en los procesos de aculturación de las masas, y de esta forma se revisten de una nueva categoría: pasarán de ser instrumentos al servicio de la información a convertirse ellos mismos, intrínsecamente, en mensaje.

Pero adentrémonos en la descripción de los elementos que componen Pausa y Tono. La sala primera está presidida por la ampliación fotográfica de un ojo humano como metáfora de la comunicación; flanqueando éste se sitúan los órganos fonéticos y auditivos, paradigmas respectivos de la emisión y recepción en el proceso comunicativo. El tamaño de las reproducciones fotográficas condiciona la percepción del espectador: en primerísimos planos se articula todo el desarrollo discursivo. El ojo ampliado crea un efecto de minimización-magnificación al alterar el tamaño relativo de la imagen y el del objeto representado. Este aumento de escala, esta imagen omnipresente, se contrapone a las imágenes fragmentadas de bocas y orejas, siendo éstas últimas las que en gran número aluden al espectador colectivo, al receptor anónimo, a la masa. La imposibilidad de la comunicación se plasma mediante las marcas, que literalmente tachan los órganos sensoriales.

No es la primera vez que Tete Álvarez asume la imagen corporal como marca y mapa simbólicos de una realidad otra a la que se acerca por medio de su trabajo. Lo que en tentativas anteriores fueron manos y figuras humanas desdibujadas ha dado paso a rostros, ojos, bocas y orejas, pero persiste la misma inclinación a considerar la fuente de dichas imágenes como el paisaje ideal a fotografiar, como la realidad circundante más atractiva: la televisión. En esto coincide con Muntadas, para quien la televisión constituye un elemento fundamental en su trabajo (4). Sin embargo lo que caracteriza su personal adicción al medio no es el potencial massmediático -como valora Muntadas- ni el símbolo que encarna la televisión en la cultura simulacionista y apropiacionista norteamericana, como la posibilidad que le brinda de transferir imágenes de un medio a otro (de la fotografía al vídeo y viceversa), de confundir diferentes categorías icónicas en una imagen sintética, una y múltiple como propugna Paul Virilio (5) y de extraer timbres cromáticos inusuales -en series anteriores a ésta-mediante la saturación, vibración, el barrido y la constante reconstrucción electrónica de la imagen en la pantalla de televisión.

Esta particular predilección por navegar en los límites de las imágenes es algo consustancial a los medios con los que opera: vídeo y fotografía. De todos es sabido que la diferencia entre la imagen fotográfica y cinematográfica la marca simplemente el movimiento de esta última como consecuencia de la sincronización rítmica de los fotogramas, pero la imagen de vídeo es por definición una imagen incompleta, una imagen que se regenera constantemente (6). Este paisaje electrónico incompleto es la realidad sobre la que trabaja la fotografía de Tete Álvarez, documentando la inmanencia de la imagen, pero también su relativa significancia, su aleatoria valencia iconográfica, fijando, eso sí, una de sus múltiples y posibles constituciones: la que se asocia indefectiblemente al tiempo de exposición necesario para atraparla. De este maridaje se nutre Pausa y Tono, de la connivencia entre imagen fija e imagen móvil, imagen única y cerrada e imagen incompleta y abierta, imagen opaca e imagen luminosa, impresión y proyección (7).

El segundo ámbito de Pausa y Tono alberga el fenómeno de la comunicación en su expresión más genuina. Con la muerte de lo escrito, el imperio de la imagen domina el ámbito de la comunicación de masas. La instalación se compone de un monitor de televisión frente a unas sillas vacías. Emisor frente a receptor. El proceso comunicativo se muestra de nuevo alterado por la manipulación de los roles asignados a ambos: el receptor -en su ausencia- se convierte en mensaje del emisor. El monitor de televisión reproduce imágenes pregrabadas de la sala y las sillas vacías en una cinta sin fin.

La experiencia televisiva del espectador hace que éste asocie la percepción de la imagen con el acto usual de la recepción del mensaje. Vemos la televisión como nuestra fuente habitual de imágenes e identificamos el icono representado con la realidad documental. La relación imagen-tiempo desempeña en la instalación un papel fundamental: la asincronía existente entre realidad física y realidad virtual convierte la percepción casi en una

alucinación debido al desfase temporal entre la imagen actual y la imagen-tiempo transmitida por el monitor de televisión.

La cámara -en realidad el monitor de televisión-, "el ojo que mira el mundo, ante sí, se presenta como un faro que barre el espacio" (8) de la sala y cuyo movimiento funcional es análogo al usado en los circuitos cerrados de televisión cuya finalidad entre otras muchas es la vigilancia (Big Brother is watching you). Han sido muchos los artistas que han trabajado con circuitos cerrados de televisión -Dan Graham y Bruce Nauman entre otros- para distorsionar la experiencia del espectador al penetrar en la instalación, donde se producía un desfase temporal evidente entre la recepción de la imagen (la presencia del espectador en la sala) y su proyección (la reproducción desfasada de dichas imágenes), pero la singularidad de Pausa y Tono, es que rechaza la intromisión del espectador en el proceso de lectura y proyección de las imágenes que se emiten en el monitor, quedando de esta forma imposibilitada cualquier participación en el proceso comunicativo que se escenifica en la sala.

Este condicionamiento psicológico, que impide su protagonismo en la escena virtual y que motiva una doble frustración, pues cercena su mirada (voyeurismo) y su proyección (exhibicionismo) se refuerza, por si lo anterior no fuera suficiente, con la imposibilidad de acceder al patio de butacas (las sillas están unidas y encadenadas haciendo imposible su uso). La comunicación versus incomunicación se explicita mediante una metáfora sonora: audio de una línea telefónica con el tono de ocupado. El tono y la pausa son el sonido de la comunicación que no se hace acto, sólo deseo reprimido. Esta situación trae a la memoria el mito de la caverna de Platón, donde se encuentran atrapados los esclavos sensoriales que sólo atisban a reconocer las sombras, los reflejos de la realidad proyectada desde fuera por el fuego. Pausa y Tono niega incluso esta benevolencia para con los espectadores -acostumbrados en otras instalaciones a intervenir activamente en la obra o cuando menos a sentirse parte integrante de ella-, que deben desembarazarse de los dictados del medio y elaborar un proceso comunicativo en el que tengan verdadero protagonismo.

Otra metáfora, la del ojo humano, conduce la lectura de Pausa y Tono, atrayendo al espectador desde el fondo de la sala e invitándolo a penetrar en la cámara oscura anexa donde inicia un proceso de débil percepción -que por más que le propicie la autorreclusión y reflexión- no verá culminada por las trabas antes descritas. Sin embargo la asimilación del monitor de televisión con la reproducción ampliada del ojo humano de la sala anterior no es gratuita y viene a confirmar la disponibilidad del medio a recabar información sobre su incidencia social, no sólo a perturbar la libre disposición del ciudadano, sino a retroalimentar y fortalecer su penetración doméstica. El ojo televisivo no sólo emite sino que recupera la recepción de su mensaje (9).

Pausa y Tono no se cierra en una sola lectura, precisamente su potencial radica en la multiplicidad de lecturas e interpretaciones de las que puede ser susceptible. Por más que la experiencia del espectador pueda resultar dirigida no es deseo de su autor el erigirse en profeta social. La

sugerencia, la pauta abierta a la reflexión sobre la comunicación y la invitación al pensamiento son el objeto de esta instalación que participa de la estética de la recepción, como denomina José Luis Brea (10) a aquellas intervenciones creativas para las que es indispensable el concurso del receptor. Sin embargo, el espectador de Pausa y Tono no encuentra más que una proposición interrumpida, una estrategia de suspensión del discurso que debe recomponer a su medida (11). Construir su propio código idiomático, sus claves interpretativas, establecer las pautas de su comunicabilidad como alternativa a los sistemas imperantes que rigen los procesos comunicativos de los mass-media, esas parecen ser las sugerencias de Pausa y Tono.

1 Cazeneuve. El Hombre telespectador. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

2 Arheim, Rudolf. El cine como arte. Barcelona: Paidós, 1986: "La televisión constituye una nueva y dura prueba para nuestra sabiduría. Si logramos dominar el nuevo medio servirá para enriquecernos. Pero puede hacer que nuestra inteligencia se adormezca".

3 Gubern, Román. La mirada opulenta. Barcelona: Gustavo Gili, 1987: "La información presentada por la pantalla del televisor genera para su espectador una pseudorrealidad desestructurada, mosaico de fragmentos documentales inconexos y de opiniones, puzzle inorgánico en un gran sintagma heteróclito y en el que no siempre está demasiado clara la frontera entre ficción y reportaje, entre fabulación y verdad, investido todo el magma audiovisual por las características de la banalidad y la efemereidad".

4 Ancona, Victor. Antonio Muntadas: From Barcelona to Boston. Videography, 1978: "La televisión es el paisaje de nuestro tiempo y utilizarla no es nada diferente a la utilización que hizo Duchamp de objetos ready-mades o a la utilización que hizo Warhol del bote de sopa Campbell. ¿Qué diferencia hay entre apuntar la cámara a una calle o a una imagen televisiva? Para mí, la televisión es simplemente un objeto más, parte del paisaje que nos rodea".

5 Virilio, Paul. El arte del vídeo. Barcelona: Rte/Serbal, 1991: "Creo que todas las imágenes son consanguíneas. No hay imágenes autónomas. La imagen mental, la imagen virtual de la conciencia, no se puede separar de la imagen ocular de los ojos, ni se puede tampoco separar de la imagen corregida ópticamente de la imagen de mis gafas".

6 Pérez Ornia, José Ramón. El arte del vídeo. Barcelona: Rte/Serbal, 1991: "La imagen electrónica es una imagen que nace, no por un proceso químico, sino por un proceso de barrido de un haz electrónico, sobre una superficie de una pantalla".

7 Aumont, Jacques. La imagen. Barcelona: Paidós, 1992.

8 Aumont, Jacques. Opus cit.

9 Marcos, Luis Rojas. "El ojo televisual", Diario El País, Madrid, 16 de diciembre de 1992: "...Además es un sistema que transmite en ambas

direcciones, pues los ratings y el feedback se encargan de notificar en todo momento a las fuentes el volumen de público y su reacción a la información recibida. En realidad, al mismo tiempo que vemos la televisión, se puede decir que la televisión nos observa, aprende sobre nosotros y, a su vez, se amolda a nuestras preferencias para persuadirnos".

10 Brea, José Luis. Nuevas estrategias alegóricas. Madrid: Tecnos, 1991.

11 Brea, José Luis. Opus cit.: "...estrategias que apuntan a la enunciación problemática de su misma suspensión y, por ende, a la mostración de su escena en estado de virtualidad. El procedimiento alegórico consistiría aquí, en el silenciamiento, la interrupción de la enunciación, en su enmudecimiento, en su corte y suspensión".

FAIRPLAY

Ángel Luis Pérez Villén

Tete Álvarez (Cádiz, 1964) sigue fiel a su acerado cinismo y sus imágenes continúan destilando esa multiplicidad de lecturas que desde siempre las han caracterizado. Las sombras como proyección de la ausencia, la usurpación de la realidad por la ficción y el ejercicio de la memoria como metáfora de la mirada inversa, que fueron algunas de las constantes de Especulaciones - que se mostró en la primavera del 2000 en el CAAC de Sevilla - han dado paso a otro tipo de intereses. El espejo y los juegos de desdoblamiento, proyección e inversión de la imagen, así como la estrategia de la apropiación y/o la simulación, las referencias al mundo del espectáculo en alusión directa a la vida cotidiana y a los sistemas de representación a través de los media, son sustituidos en las series recientes por las citas del mundo del deporte y la competición, los juegos y el ocio. Fairplay se compone de cuatro piezas o series -que son un adelanto de lo que próximamente se mostrará en el Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca, en el Palacio de Abrantes - en las que están presentes la fotografía y la instalación. Como complemento y a través de la web de la galería se puede acceder a otras cuatro piezas en la red, un espacio que comienza a ser habitual en la creación de este artista y en el que podemos hallar el mismo universo descreído y distante, irónico y díscolo que planea en el resto de su obra. Un ejercicio deconstructivo que se emplea a fondo en el dismantelamiento de las convenciones y usos del lenguaje de la imagen.

"Fotofinish" es una serie de fotografías que reproduce el sistema de análisis empleado en las competiciones deportivas para discernir las posiciones de llegada a meta. La aplicación de este procedimiento a imágenes de paseantes anónimos crea un desconcierto similar a la extrañeza que procuraban sus "Sombras", que postulaban la desaparición del individuo en un contexto cotidiano mediante la exclusiva presencia de su proyección. Ahora se le permite el acceso a la representación pero su pasear indolente y despreocupado queda en entredicho por la imposición del rasero que viene a medir la diferencia que le separa del resto, sopesando su nivel de competencia en el orden social y económico. En relación a esta serie se articula la "Liebre mecánica", un artilugio propio del arte chapuza que pone de manifiesto el mecanismo torvo y despiadado - que por otra parte evoca el atrezzo de una barraca de feria -de los señuelos utilizados en las carreras de animales. Al menos éstos persiguen un engaño pero aquellos otros deambulan, disociados del entorno inmediato y por lo tanto ensimismados, sin motivación definida y ajenos a la mirada que escruta la evolución de su trayectoria. Sin embargo también podría resultar que dicha mirada no fuese otra cosa que una llamada de atención, un intento de poner en crisis la motivación cuando ésta sólo pretende el éxito frente al fracaso y el cuestionamiento de la competencia como síntoma de la violencia, así como el absurdo y la injusticia de las relaciones sociales y laborales basadas en dichos parámetros. "Fairplay" y "Cuatro en

raya" como indican sus títulos remiten al juego y en menor medida al deporte pero su aparato alegórico apunta a otros mundos: el trabajo y las relaciones comerciales. La primera consiste en una mesa de ping-pong que podría ser apta para el juego si no fuese porque la estructura que mimetiza el campo es discontinua, ya que está tramada mediante varios palets de los utilizados en transporte de mercancías. Por otra parte la fotografía de "Cuatro en raya" representa un inmenso tapiz confeccionado a base de la acumulación de contenedores estibados en un puerto y sobre los que se ha intervenido reproduciendo los símbolos del célebre juego de mesa. Tanto en un caso como en otro las lecturas posibles se multiplican en múltiples sentidos -un hecho que siempre ha estado presente en su producción -si bien la dirección se mantiene inalterable, apuntando al desvelamiento de los mecanismos que operan en la elaboración de la opinión pública y que merman la capacidad crítica del individuo.

LA REALIDAD EN SUS PLIEGUES: FLEXIONES, REFLEXIONES E INFLEXIONES

Ángel L. Pérez Villén

Nadie cree básicamente en lo real, ni en la evidencia de su vida real.

Sería demasiado triste.

Baudrillard (1)

Acostumbramos a dudar de nuestra sombra, incluso. Cómo no dudar de aquello que se refleja en el espejo de la experiencia si la hemos cimentado sobre conjeturas hechas explícitas por medio de la percepción y en torno a ésta no terminan de ponerse de acuerdo quienes se entregan a teorizarla e investigarla. Nos movemos por las apariencias, atravesamos el umbral de lo real y decidimos representar el mundo con el auxilio de las ideas. Sin embargo, lo que acontece no necesita de nuestra atención para otorgarse credibilidad, sucede sin más. Es la proyección de este repertorio de hechos naturales en el ámbito de la cultura la que crea el desasosiego y la extrañeza. La disociación entre animismo y ciencia es una de las causas del talante depresivo del hombre moderno, que se niega a oscurecer la razón palmaria en beneficio de la lumbré intuitiva del espíritu.

Pero aún más grave que la carencia de voluntad para sobreponerse a la indigestión del logocentrismo es la renuncia a ejercer la objeción, declinando conscientemente todo análisis que suponga cuestionar el sentido del espectáculo que simulamos vivir a diario.

La denuncia de esta sintomatología la realiza Guy Debord (2) a finales de los años 60 cuando profetiza la conversión de los medios productivos en pura imagen y pronostica que incluso la cultura no será otra cosa que la manifestación última de los intereses económicos del sistema capitalista. La descripción de la sociedad del espectáculo está en la base de los análisis de quienes posteriormente -entre otros Jean Baudrillard (3) y Fredric Jameson (4) -se encargarán de profundizar en las causas y efectos de la simulación, como uno de los síntomas y paradigmas de la condición postmoderna (5). Esta viene a designar la situación que vive la sociedad actual, caracterizada por el control de los procesos de formación y distribución de la opinión, ya sea desde las esferas del saber científico, desde las ideologías instaladas en el poder económico, como desde los mass media.

Una sociedad en la que han irrumpido nuevos lenguajes y nuevos juegos de lenguajes, una sociedad en la que no es posible mantener el eje jerárquico que sancionaba con insana competencia el sentido del mundo y de la vida. Los relatos que hablaban de la primacía del sujeto y que confirmaban la

competencia de verdad de la ciencia ya no son válidos, pues tanto el sujeto como la performatividad que para sí querían dichos relatos se han desmoronado, siguiendo la misma suerte que en su momento tuvo el ideal ilustrado de la razón. Las categorías históricas dejan de tener sentido, conceptos como el de emancipación social, asociado a una idea de progreso histórico por la que las clases sociales podían acceder a una liberación de su condición material, están descartados. Tampoco se admite la validez de la hermenéutica como estrategia para dilucidar el sentido del ser y de su logos, ni mucho menos la utopía.

En este contexto Baudrillard nos advierte de la insensatez de pensar aún el futuro como una entidad de progreso, ni siquiera como una etapa de la historia que nos pueda hacer albergar cambios radicales, porque la promesa mesiánica de la utopía se ha materializado ya en la vertiginosa sociedad actual. Vivimos en una aldea global, fragmentaria y discontinua, en la que, no obstante, la comunicación en tiempo real y a nivel planetario es efectiva y real. Una sociedad en la que existe tal diversidad y versatilidad de puntos de fuga y de focos de atención que atomiza e imposibilita cualquier intento de consenso social, cualquier intento de proyecto de futuro que pase por su homologación universal. Michel Foucault y Gianni Vattimo, entre otros, denominan como heterotopía esta estructura de inconmesurabilidad radical y al hacerlo proponen un nombre para todo ese universo descentralizado de la postmodernidad. En esta sociedad global los medios de comunicación son un instrumento fundamental para articular el discurso político y cultural de los ciudadanos, que reaccionan ante la información que aquéllos le suministran con similar autonomía a la derivada de un reflejo condicionado, es decir, muy poca o ninguna.

Entre los medios quizá sea la televisión la plataforma que mejor representa esa vampirización del individuo que se opera en la sociedad del espectáculo. La televisión ha revolucionado el concepto de familia, ha sustituido el fuego del hogar en torno al que se reunían los miembros de la familia para comunicarse y acceder a la transmisión oral de los valores de su comunidad por la ilusión electrónica de la realidad. La televisión sanciona lo que es o no es real, su representación de la realidad es de hecho mucho más real que la propia realidad, pero lo más importante es que ha supuesto un revulsivo para el sujeto, para el individuo que somete su experiencia cotidiana al esquema de valores del espectáculo mediático. Una persona ante la televisión, es en opinión de Eduardo Subirats (6) una mónada sitiada, una unidad mínima de existencia individual cognitivamente predefinida y lingüísticamente programada junto con la propia performatización del espectáculo electrónico en cuestión. Esta tecnificación de los mass media, esta globalización del discurso y la negación consecuente de la autonomía del sujeto reflexivo es la causa del rechazo de la historia como soporte colectivo de la memoria de la comunidad, que de esta suerte se ve desligada de la tradición humanista e ilustrada.

Tete Álvarez tiene razones suficientes para abordar estos temas en su obra. Su trabajo como cámara de televisión le reporta la necesaria experiencia para calibrar en propia piel si los discursos sobre el medio electrónico tienen su correlato en la escena cotidiana. Como respuesta inmediata podemos recordar lo que nos transmitía en "Pausa y Tono" (1993), una exposición que reunió varias series fotográficas y una instalación. Las primeras venían a representar un ojo en gran formato flanqueado por los órganos fonéticos y auditivos, paradigmas respectivos de la emisión y la recepción en el proceso comunicativo. El aumento de escala del ojo -una metáfora simbólica del poder de la televisión- se contrastaba con las imágenes fragmentadas y tachadas de bocas y orejas, en alusión al espectador colectivo, al receptor anónimo imposibilitado para acceder al protagonismo de la comunicación. La instalación se componía de un monitor de televisión frente a unas sillas vacías. Emisor frente a receptor. Pero los roles que se asignan a ambos estaban alterados: el receptor -la ausencia del público- se convertía en mensaje del emisor. El monitor de televisión reproducía imágenes pregrabadas de la sala y las sillas vacías en un bucle sin fin.

La negativa a admitir al público en el proceso de lectura y proyección de las imágenes emitidas por el monitor simbolizan la condena al ostracismo, en el simulacro que se escenifica en la sala. Este exilio impuesto al público, que rechaza su protagonismo en la escena virtual y que le motiva una doble frustración, pues cercena su mirada y su proyección, se refuerza al impedirle el acceso al patio de butacas (las sillas estaban unidas y encadenadas haciendo imposible su uso). La comunicación versus incomunicación se hace explícita mediante una metáfora sonora: audio de una línea telefónica con el tono de ocupado. La pausa y el tono son el sonido de la comunicación que no se hace acto, sino sólo deseo reprimido (7). En la misma senda podemos situar "Nadie llama a tu puerta" (1996), si bien aquí se trataba de un vídeo-portero que reproducía la imagen de uno de los accesos a la sala de exposición (y que se mantenía cerrado al público), a la vez que se emitía el sonido característico de su uso.

De nuevo la negación de la comunicación, la imposibilidad de arribar al proceso en marcha, entre otras cosas porque dicho proceso se ha iniciado con la absoluta desidia por la comunión entre iguales y con el objetivo de suplantar el hecho físico por su simulación. Hay un detalle más que relaciona sendas instalaciones y es el hecho de constituirse en metáforas del control y la vigilancia. Cada uno a su manera y en sentido inverso, la televisión y el vídeo-portero, proyectan su ojo avizor sobre el público para retroalimentar y fortalecer su penetración y endogamia doméstica. "Paisajes" (1994) denunciaba el ascendente celador de los media al hermanar en sendos monitores (en tiempo real) la programación vía satélite de las cadenas de T.V. y las imágenes obtenidas mediante cámaras de vigilancia en distintos puntos de la ciudad (Córdoba). Quizá como contrapunto a estas obras, en las que el público es rechazado de pleno, negándosele el acceso al circuito donde fluye la comunicación, prohibiéndosele su implicación física y con ello desechando su experiencia, quién sabe si como compensación a esta repulsa, Tete Álvarez

haya creído oportuno otorgar al concurso del público la categoría de necesidad que creemos reconocer en "Vano" (1998-2000). El espejo propio de los camerinos donde se acicalan las estrellas del cine, el teatro y la televisión es el soporte que viene a testimoniar la anuencia del público a inscribir su experiencia en la obra.

Pero esta experiencia es fugaz y ante todo metáfora de la que, en el mejor de los casos, acontece en los mass media y por añadidura en la, nunca mejor dicho, sociedad del espectáculo en que vivimos. Sin embargo la referencia a los quince minutos de fama que Warhol vaticinaba para todos los mortales se torna en motivo de reflexión. Así lo quiere el artista, que no ha dudado en titular esta exposición suya como Especulaciones. Su trabajo se ha prestado siempre a un consumo indiscriminado tras el que emerge, no obstante, el caldo de cultivo donde fermentan toda una panoplia de referencias que lo hacen susceptible de un análisis multidisciplinar. Gusta de jugar con el lenguaje, con los dobles sentidos de las palabras y en este sentido su obra se adhiere al sentimiento epocal que nos embarga a todos. La nuestra es época de eclecticismo, de revisión y canibalismo, de cuestionamiento perpetuo. Contra la hermenéutica que pretende interpretar el texto y hallar el sentido último que atesora, entre otros, se levanta Paul de Man. El concepto de ilegibilidad del leer de de Man (8) se relaciona con el de lo otro de Derrida (9) y su *différance*, concepto que determina la aparición de la figura de la alegoría como emblema que preside toda operación deconstructiva.

Walter Benjamin (10) también ha trabajado sobre el concepto de alegoría para demostrar que en el barroco se tiende a significar mediante las divisas y los emblemas más que haciendo uso de los símbolos. Esta sustitución del símbolo por la alegoría es también una actividad contemporánea y muy propia de las estrategias de la deconstrucción, dándose la circunstancia de que si bien aquél nos remite a una serie de procesos en los que se persigue centrar el significado, ésta lo descentra situándolo fuera del ámbito del significante. El paradigma bajo el que caen todos los textos consta de una figura (o un sistema de figuras) y su deconstrucción. Pero justo porque este modelo no puede ser cerrado por una lectura final, engendra, a su vez, una superposición suplementaria de figuras, que narra la ilegibilidad de la primera narración. En cuanto distintas de las narrativas primeras y deconstructivas, centradas en figuras y en último extremo en metáforas, podemos llamar a tales narrativas del segundo (o del tercer) nivel alegorías (11).

Tete Álvarez parece hacer suyo este pronunciamiento y aborda en "Vano" un ejercicio sobre la comunicación abierto a múltiples lecturas. El espejo posee las mismas dimensiones del vano que se sitúa cerca de él y que da acceso a la galería que comunica las demás salas de exposición. De esta suerte el espejo es superficie propicia a la reflexión -nunca mejor dicho en todos los sentidos- y metáfora del umbral que comunica con otros mundos posibles. Al contrario de lo que sucedía en "Andando contra una pared" (1997), la videoinstalación en la que el artista intentaba sin conseguirlo atravesar el muro, en "Vano" se nos previene del artificio y aunque la invitación al simulacro

no oculte la imagen reflejada de nuestro fracaso ni las máscaras con las que nuestros semejantes mudan su condición adocenada, aunque se contemple la extrañeza de la existencia, al reflejarnos en el espejo que nos brindan los mass media, especulamos sobre su vaciedad, lo que nos supone trascender ese umbral para acceder a una conciencia crítica, donde realmente somos protagonistas de nuestros actos y pensamientos.

El tratamiento alegórico subyace también en otros trabajos que apuntan a la imposibilidad de disociar la experiencia de la realidad de su impostación o simulación. Aquí el artista vuelve a nutrirse de metáforas extraídas del mundo del espectáculo. La serie "Grandes teatros del mundo" (1997), en alusión al célebre texto calderoniano, se sirve de los escenarios vacíos de algunos teatros de la comunidad andaluza para indicar que el espacio destinado a la representación ya no se sitúa sólo en la caja negra de los teatros, sino en cualquier punto del mapa social. El circo, por ser un ámbito donde el público se desinhibe y llega a involucrarse de manera activa en la representación que se desarrolla sobre la escena, también es una fuente habitual en la obra de Tete Álvarez. Aún más, cabría decir que en algunas de sus obras -estamos pensando en "El espectáculo debe continuar..." (1996) y "¡Hale Hop!" (1997)- es la lectura que el público hace de ellas lo que realmente constituye su objeto. La duplicidad funcional reservada a quienes contemplan(se) y reflexionan sobre las imágenes fotográficas del mundo del circo, siendo a la vez representación y mirada distante que proyecta su análisis sobre la experiencia suplantada de la escena, así como la invitación a abandonar la contemplación, a trocar ausencia por presencia y a entrar en escena, donde las jugadas -aún a sabiendas de que las cartas están marcadas y de que la banca siempre gana- son la única dispensa que se nos ofrece, establecen respectivamente el haz y el envés de una misma representación, la de la experiencia de la realidad.

Al igual que "Pausa y Tono", en "Clappers" (1996) se vuelve a escenificar la ausencia del público y a diferencia de "¡Hale Hop!" no se cursa invitación alguna a ocupar el espacio, a no ser el de la reflexión. Concebida como un ámbito donde se constata el destierro del sujeto por una banda de audio que reproduce el sonido constante de los aplausos del público, a éste no le queda otra participación que la de experimentar su extrañeza ante un decorado que no discrimina entre el vacío de la representación (no hay discurso alguno que celebrar ni oficiante al que rendir culto) y el lleno clónico y simulado del aforo. Esta disociación la hallamos de nuevo en "S/T" (1998-2000), componiendo un fresco aleatorio de sujetos reales, a los que se ha inmortalizado al solapar la diversidad existente mediante un tratamiento que, amén de conferirles una cualidad coral, les ha restituido el valor de cambio que poseen para la sociedad del espectáculo. Máscaras que ocultan la faz deformada del sujeto, rostros que reflejan la piel indiscriminada del público. Umbral y espejo, vano y limen, flujo de la imagen en luz, sedimento de la reflexión.

Todo acto encierra un rechazo, pero también una elección. Si decidimos entrar al trapo y pasar por el aro, como se nos proponía al inicio de En Efecto

(12), no podremos mantener la integridad del eremita, pero precisamente por ello estaremos situados dentro del edificio del lenguaje y desde allí nos será más fácil dinamitar su núcleo performativo. Por esta razón nos enrolamos en cualquier empresa que persiga desenmascarar la representación que de la realidad se efectúa desde los dispositivos mediáticos instalados en las redes que controlan la información (13). Una buena manera de utilizar el andamiaje de la propaganda es inocular un mensaje dentro de otro, mejor dicho, hacer uso de la estructura que nos brindan los medios e insertar una cuña que posibilite la deconstrucción del aparato. Esto es lo que hace Tete Álvarez en "Retablo de las vanidades" (1999). La obra funciona recuperando el engranaje propagandístico del barroco, aludiendo mediante un tono moralista al carácter venal y efímero del mundo de la moda y la publicidad -una especie de vanitas contemporánea- e invitando a la reflexión sobre el consumo indiscriminado. El repertorio iconográfico católico y contrarreformista que ocupaba los vanos de las calles del retablo barroco ha sido suplantado por los iconos publicitarios que nos incitan compulsivamente al consumo.

Las lecturas asociadas a este "Retablo de las vanidades" no terminan aquí. El inserto publicitario que el artista realiza en la maquinaria de la propaganda barroca nos remite a tentativas precedentes, en las que también se pretendía hacer coincidir en un mismo registro diversas fuentes. La mejor de todas ellas nos la brinda la linterna mágica de Athanasius Kircher, un artefacto que el jesuita reconstruyó como suyo y que vino a actualizar los intereses de la tecnología, la ciencia y el arte, bajo el panorama de la utopía civilizatoria ligada a la propaganda institucional de la Iglesia (14). La renovación actualizada de este paradigma está en la base del trabajo de Tete Álvarez, que usurpa las imágenes reales del retablo y proyecta sobre ellas la ficción simulada de otra realidad que suplanta la objetual y física. Esta sustitución encierra además un sentido compensatorio que viene a operar en el seno mismo de los media, de manera que frente al desvanecimiento de la realidad y a su conversión virtual en un fetiche carente de cuerpo semántico, se propone la hiperrealidad de ese otro territorio fronterizo donde se conmutan los hechos por la narración de los mismos, la forma por la imagen, el cuerpo por la huella electrónica. Un territorio especular y mediático que rinde culto al vacío mediante la hiperrealización de lo real.

La hiperrealidad de la representación es una estrategia más de los sistemas de análisis del entorno que proliferan en los discursos artísticos de la postmodernidad. En este contexto se sitúan algunos de los trabajos que Tete Álvarez presentó en sus Instalaciones (15); en particular "Espacio para la observación de la naturaleza" (1995) y "S/T (manzana)" (1996). El espacio que se recreaba en la primera pieza era el propio de las casetas de observación de los espacios naturales, con la particularidad de que, al estar cerrado, se invertían los términos. El público, que no podía acceder al interior de la caseta, constituía la única naturaleza posible, ya que en su interior -el espacio reservado a la mirada observadora- se desarrollaba una representación de la naturaleza a cielo abierto, que se podía contemplar a través de una abertura a la altura de los ojos, practicada en uno de los frontales. Mucho menos objetual,

pero no por ello menos compleja y poética, modesta a la vez que artificiosa, la manzana virtual que se proyectaba sobre la esquina donde justo antes había estado la manzana real, era la prueba palpable de la suplantación de la realidad por su ficción, aunque también habría que convenir en que la ilusión no se opone a la realidad, es una realidad más sutil que rodea a la primera con el signo de su desaparición (16).

Esta ilusión de realidad de la que habla Baudrillard se puede rastrear también en obras más recientes como "Tríptico" (1998-2000) y "Espacio para la reflexión" (1998-2000). La última recupera el planteamiento de "Espacio para la observación de la naturaleza", pero a diferencia de ésta activa la participación del público sin invertir los roles de la mirada. Al incluir un doble espejo se consigue reduplicar ad infinitum la representación de un motivo natural, de manera que el sujeto quede intercalado en dicho espacio como un elemento más del discurso de la imagen, que se desarrolla encadenada en el devenir del tiempo y reflejada sobre los pliegues sucesivos de una ficción inconmensurable. Por más que se implemente la hiperrealización de la naturaleza, la obra no pretende ocultar el artificio, muy al contrario el artista desvela el simulacro e induce a la reflexión -no sólo de las imágenes- sobre las estrategias de la sociedad del espectáculo. La ilusión de una participación activa en el evento se recrudece al comprobar que, en efecto, formamos parte de la representación pero a costa de sacrificar nuestra identidad con la saturación clónica del doble virtual y atomizado. El sujeto se diluye en el marco social y éste difumina su reflexión en un espejismo coral.

Donde no se cuenta con la acción directa del público es en "Tríptico". Aquí el lector puede apreciar la belleza sutil que se deriva de la estrategia simuladora y al final, después de rodear la obra, descubrir el artificio. Sin embargo, el mero acto de mimetizar el espacio contiguo -un patio interior- a las salas de exposiciones donde se inscribe la pieza, acentúa su ritmo circular, que no es otro que el de cualquier propuesta artística que, partiendo de las coordenadas físicas de la galería, vertebró su cuerpo discursivo en torno a ese flujo interior-exterior; un diálogo que en el caso de "Tríptico" adquiere una connotación de representación hiperrealista que nos permite su asociación a los trampantojos de los retablos eclesiásticos, si bien la pretensión no es tanto simular otra realidad, como testimoniar la valencia simulada de la percepción de aquélla. En este sentido la obra de Tete Álvarez se halla más cercana al género de la naturaleza muerta -al suspender, atrapar y congelar el doble de un motivo extraído del entorno inmediato y sobre el que no pende la mirada de Cronos- que a cualquier otra representación temática, aunque en realidad todas estas Especulaciones no dejan de ser otra cosa que expresiones del cuerpo expandido que el género atemporal de la vanitas se ha otorgado en nuestros días.

Un ejemplo más de naturaleza muerta nos lo brinda "Código de tiempos. Diez mil frames" (1993-1994), una cinta monocal de más de una hora de duración que también ha sido transformada en instalación. El plano fijo y abierto deja discurrir el tiempo sobre un fragmento de realidad, de manera que

todos los cambios y mutaciones que suceden en la representación acontecieron en realidad en tiempo real; sin embargo la inclusión en la cinta de la información digitalizada que se adhiere a la secuencia de las imágenes, es decir su temporalización electrónica (cada unidad de tiempo se denomina frame), añade un elemento de distorsión e inquietud a la contemplación prolongada de las diferentes escenas que se suceden una tras otra. Posiblemente sea el encabalgamiento de la percepción del tiempo y la información digitalizada de una imagen en tiempo real la causa de dicha perturbación (17), pero lo cierto es que con obras como ésta -en la que se nos remite al tiempo como objeto artístico y se plantea una posible percepción del mismo-, la capacidad de interrogar y de cuestionar vuelve a nosotros. Una competencia que en otro tipo de manifestaciones artísticas queda solapada por la experiencia estética.

Otra pieza que superpone dos registros temporales distintos y que nos sumerge en la dicotomía de una experiencia desdoblada es "Espejo retrovisor de la historia" (1998-2000), consistente como su título indica en un doble espejo retrovisor de automóvil, al que se le ha inoculado la visión memorialista de un repertorio de escenas extraídas del acervo histórico del presente siglo.

La mirada al frente que retrocede en el tiempo, o su inversa, la proyección de la memoria sobre la retina del acontecer diario, sirven como metáfora de ese trasvase de información entre un ámbito y otro, siendo el espejo el guardián de esa frontera, que en esta obra se sitúa entre la percepción y la reflexión. De esta manera y sobre el mismo plano conviven dos proyecciones, la propia de la contingencia y que se sitúa de este lado de la imagen y la que desde atrás nos suministra la historia. La primera advierte la presencia del lector y permite la inclusión de la segunda que increpa a aquél su desapego al compromiso de la memoria. Sin embargo, desde la perspectiva del sujeto actual no hay límites entre una y otra, porque la performatividad del relato histórico ha sido desenmascarada, porque no es posible situarse fuera del texto, contrastar la información a la luz del contexto y navegar entre las ondas del metatexto, porque los límites se han rebasado y ya no existen ámbitos estancos, porque todo está contaminado por la crisis de la razón.

No es que se pueda afirmar la desinencia reactiva de estas Especulaciones, de hecho el cúmulo de estrategias que en ellas advertimos están homologadas por la condición postmoderna del arte, sin embargo y por ello mismo su oposición a comulgar con ruedas de molino es bien patente. Por lo tanto no debemos esperar manifiestos incendiarios contra la postmodernidad ni proclamas descafeinadas y derrotistas, en todo caso un nihilismo activo, una renuncia a abanderar la continuidad del proyecto moderno. La desconfianza quizás sea la nota predominante de estos trabajos, así como la inquietud por escudriñar entre los pliegues del sentido y rescatar el espíritu díscolo, crítico y transgresor de las primeras vanguardias.

"Cuenta Plinio El Viejo de un país poblado por sombras sin hombres"
Rafael Pérez Estrada (18).

“Detrás de mí (y delante, en la escena melliza) pasa la caravana majestuosa de las nubes. Borran en el azul las figuras trazadas con dolor y con sombra. Todo se vuelve luminoso y resplandeciente, pues nada ha sucedido, ni podrá suceder” José Hierro (19).

Aunque existen maneras muy distintas de entender las sombras, hay en todas ellas una sintomatología que viene a coincidir en términos generales alrededor de una deficiencia localmente relativa en el número de fotones (20), pero tanto la casuística que genera dicha carencia, como la relación que mantienen con el objeto que interviene en la sombra, así como la determinación del proceso que se sigue en su materialización son tan diversas -y en el caso que aquí nos ocupa tan poco relevantes para las obras en cuestión-, que no vamos a entrar en detalles innecesarios. Por otra parte la sombra siempre ha sido el reino de la imprecisión, de la penumbra y la humedad primordial, el territorio de la incertidumbre y por tanto un ámbito abierto a la potencia del acto, un espacio transitado de recuerdos y nostalgias, de fantasmas y monstruos, el envés de la cara oculta del cuerpo, su proyección topológica, la terapia más eficaz y sublime para el guerrero y el artista, la materia de los sueños, la forma del inconsciente y el sustento de los cuerdos (21).

En la obra reciente de Tete Álvarez la sombra es simulacro de una realidad ausentada del espacio de la representación, de la misma manera que en anteriores trabajos suyos -el paradigma es "Pausa y Tono"- el sujeto era desterrado del campo de la comunicación. Sin embargo el precedente de "Sombras" (1997-2000) lo hallamos en la sombra del público solapando las imágenes proyectadas de "El espectáculo debe continuar...", la alegoría que trata sobre el mundo del circo para aludir a la representación en tiempo real de la vida cotidiana que opera en el ámbito de los mass media. El individuo que proyecta su sombra y que se hermana con los figurantes que habitan esas imágenes es síntoma de una comunicación abierta, la cláusula de un arte que se quiere emancipatorio y reflexivo. Es la prueba de que el lector puede y debe inmiscuirse en el discurso del arte. Es no sólo su derecho sino su necesidad acuciante para significar tanto la práctica como la recepción del arte actual. Es también la recapitulación de las inquietudes del arte producido en décadas anteriores, aquél que solicitaba la participación del público para cobrar sentido pleno, el arte de las performances y sobre todo de los happenings, el arte de los ambientes -psicodélicos, óptico-cinéticos, incluso pop-, el arte de los años 60, el arte que pretendía unificar arte y vida, el arte que postulaba esa máxima romántica de la obra de arte total.

Primero con el Renacimiento y más tarde con la modernidad la sombra desvanece su proyección originaria, pierde su carácter propiciatorio de la doble identidad y da lugar a la alteridad. Aquel doble esencial se transforma en extraño, en proyección siniestra y desconocida para su origen (22). Tete Álvarez llega incluso a prescindir del motivo, del hiato que separa la luz de la sombra y nos muestra al doble siniestro, a la sombra campeando por el espacio de la representación, libre ya de su filiación.

"Sombras" niega al sujeto y se queda con su huella impresa sobre la tez de la ciudad, invierte el protagonismo de la figura dejándola ausente, vaciándola de sentido y en su lugar erige la silueteada virtualidad de una ficción que, sin perder el carácter propiciatorio de la proyección, anuncia el advenimiento de la nada. En este nuevo marco que se avecina, lo habitual es que no sean ya los cuerpos los que proyectan su sombra, sino las sombras las que proyecten su cuerpo, los cuales sólo serían la sombra de una sombra (23). Este desvanecimiento del cuerpo epitomiza la crisis del sujeto que aqueja al pensamiento occidental y hace causa común con el más apesadumbrado -bilis negra decían los antiguos- de los nihilismos.

Otro tipo de disipación es el que se pone en práctica con los juegos de prestidigitación. El mago opera en la esfera de lo posible, oculta el truco y manipula los objetos, crea una ficción que distorsiona la percepción de la realidad hasta hacernos creer verosímil lo que no deja de ser una hiperrealización del proceso de ocultación de aquélla. "Nada por aquí" (1998-2000) trabaja en esta línea y muestra las evoluciones de un repertorio de juegos de magia sobre fondo negro. La estrategia alegórica que articula el discurso de esta obra le otorga tal versatilidad significativa que podemos leerla de muy diversas maneras. Teniendo en cuenta los intereses del artista nos resulta evidente su implicación en el dismantelamiento de la función informativa de la televisión, ya que, como sucede en los espectáculos de magia, el televidente no llega a discernir realmente de qué se trata cuando se informa de un suceso. La semejanza entre el público del mago y el de la televisión (24) se fundamenta en la similar predisposición de ambos a entrar en un trance virtual, en una experiencia ritual que les anticipa sensaciones sin concederles el gozo de su disfrute, en una simulación hilvanada de promesas y transida de anestesia. No es ninguna hipérbole pretender asociar la magia con otros mundos posibles en los que fermenta la ilusión, el autoengaño y los fuegos de artificio. Sin ir más lejos el mundo del artista, ya que a nadie se le oculta la gran mentira bien contada que parece ser el arte.

1 El crimen perfecto. Barcelona: Anagrama, 1996. Pág. 131.

2 La sociedad del espectáculo, 1967. Existen numerosas ediciones posteriores, algunas en castellano. Incluso unos Comentarios sobre la sociedad del espectáculo. Barcelona: Anagrama, 1990.

3 Cultura y simulacro. Barcelona: Kairós, 1993. Otro texto que abunda en esta línea es Las estrategias fatales. Barcelona: Anagrama, 1984.

4 Teoría de la postmodernidad. Madrid: Trotta, 1996.

5 Lyotard, Jean Francois. La condición postmoderna. Madrid: Cátedra, 1989.

6 Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna. Madrid: Siruela, 1997, pág. 223.

- 7 Pérez Villén, Ángel Luis. "El tercer ojo", en Pausa y Tono. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1993. Catálogo de exposición.
- 8 Alegorías del Leer. New Have & London: Yale University Press.
- 9 La escritura y la diferencia. Barcelona: Anthropos, 1989.
- 10 Discursos interrumpidos I. Madrid: Taurus, 1973.
- 11 De Man, Paul: Opus Cit.
- 12 Exposición conjunta de Tete Álvarez y Rafael Quintero celebrada en Cruce, Madrid: octubre de 1997.
- 13 Pérez Villén, Ángel Luis. "Acuerdo Tácito: modelo para armar. Instrucciones y dos codas", en Efecto. Madrid: Espacio Cruce, 1997. Catálogo de exposición.
- 14 Subirats: Opus. Cit., p. 132.
- 15 Palacio de la Merced, Diputación de Córdoba, 1996.
- 16 Baudrillard. El crimen perfecto, p. 118.
- 17 Villaespesa, Mar. "Genealogía del paisaje mediático", en Instalaciones. Córdoba: Diputación de Córdoba, 1997. Catálogo de exposición.
- 18 "Sombras", en El ladrón de atardeceres. Barcelona: Plaza & Janés, 1998, pág. 49.
- 19 "Cantando en yiddish", en Cuaderno de Nueva York. Madrid: Hiperión, 1999, p. 43.
- 20 Baxandall, Michael. Las sombras y el Siglo de las Luces. Madrid: Visor, 1997, p. 56.
- 21 Tanizaki, Junichiro. Elogio de la sombra. Madrid: Siruela.
- 22 Stoichita, Víctor I. Breve historia de la sombra. Madrid: Siruela, 1999.
- 23 Baudrillard. Opus Cit., p. 52.
- 24 Subirats. Opus Cit., p. 140.

CODA PARA UN SIMULACRO

Ángel Luis Pérez Villén

El espectáculo debe continuar, los focos atentos a la escena, la mirada cautiva de las argucias de la seducción, la experiencia extraviada por la saturación de los sentidos que nos informan de lo que sucede, la conciencia somnolienta y a punto de atrofiarse, sin embargo, el espectáculo debe continuar... La vida sigue su curso y junto a ella discurre nuestra existencia, la realidad inmediata nos pertenece en la misma medida en que seamos capaces de aprehenderla, pero ¿tenemos tiempo para ello? ¿estamos dispuestos a proyectar sobre el entorno? ¿sería éste sensible a nuestra luz o la devolvería reflejada en clave de representación autobiográfica? ¿es porosa la realidad o bruñida como la piel de un espejo? Tanta pregunta sin respuesta no demora el flujo del tiempo y el ritmo de los acontecimientos indica que el espectáculo debe continuar...

Si la vida es sueño y la vigilia nos impide deambular entre los pliegues de la razón, aferrémonos al azar y probemos suerte en el gran teatro del mundo, pasemos página y construyamos con la mirada el artificio del arte, inventemos la realidad, usurpémosle su verosimilitud y simulemos de manera consciente su autenticidad, porque el espectáculo debe continuar... Si por el contrario la realidad supera la ficción, propiciemos una representación de aquélla que reduplique sus efectos narcóticos; si el discurso crítico ha menguado su recepción en el público, abandonemos las ideologías y sumerjámonos en la sincronía de la praxis; si la religión es el opio del pueblo, trastoquemos las creencias por el consumo indiscriminado y compulsivo; si el sujeto se diluye en el cuerpo social y éste en el Estado del Bienestar, arrojemos carnaza a la arena y ¡Pan y circo!, porque el espectáculo debe continuar...

La información que los media nos suministran de la realidad está condicionada por el ejercicio de una licencia discursiva que discrimina entre los supuestos que la configuran, otorgando credibilidad a la representación que de ella se vierte en un espacio, en principio destinado a la reflexión e incluso al cuestionamiento, pero inducido finalmente a admitir el alegato de una sanción, que es cuando menos un sofisma y en cualquier caso un simulacro; solapando la emergencia de contradicciones, erradicando la impostura de una posible relectura en clave crítica y transformando la recepción en una fábula espectacular. Se crea la ilusión del flâneur entre los vestigios de la imagen, recomponiendo su sentido para instigar el deseo de poseerla, de inducir en ella lo que proviene de su sentido común, de sus arquetipos culturales o de su concepción holística del mundo; pero como toda ilusión, se desvanece cuando penetramos en su ámbito creyendo experimentar la virtualidad como si se tratase de algo tangible.

El espectáculo debe continuar, lo aconseja ante todo nuestra disposición a entrar en el juego. Aunque sabemos que las cartas están marcadas no despreciamos la oportunidad de simular la derrota del pensamiento, de resistir

a la teoría y de asumir el nihilismo con tal de rechazar el silencio de los corderos. Somos reacios a permanecer inmutables, preferimos introducirnos en el edificio del lenguaje y dinamitar su núcleo performativo, por ello nos enrolamos en cualquier empresa que persiga desenmascarar la representación que de la realidad se efectúa desde los dispositivos mediáticos instalados en las redes que controlan la información. Contra ésta su reflejo deconstruido en imagen fragmentaria y aparentemente inocua: un circo, unos espectadores y la ficción de un discurso ocioso y jovial. El espectáculo debe continuar...

GENEALOGÍA DEL PAISAJE MEDIÁTICO

Mar Villaespesa

Un gran número de obras de videocreadores -principalmente desde la pasada década- tienen a la televisión, y lo que significa (el poder de los medios de comunicación y control de masas) como tema central en torno al que se articulan sus obras; fenómeno, por otro lado, predecible teniendo en cuenta que el video nació como discurso cultural, en el marco de las prácticas artísticas experimentales -happenings, acciones, performance...- de los años 50 y 60, como oposición a la institución dominante y hegemónica de la televisión comercial.

En la genealogía del vídeo-creación, como ha analizado John Hanhardt en el ensayo *Dé-collage/Collage: Notes Toward a Reexamination of the Origins of Video Art* (1), las dos figuras clave, Nam June Paik y Wolf Vostel, tomaron la televisión como icono; ambos utilizaron los aparatos de televisión apilados, manipulados o dañados formando esculturas de carácter dadá tanto formal como conceptualmente. El nombre de Nam June Paik encabeza cualquier historia del vídeo que se pueda escribir; la gran exposición que le organizó el Whitney Museum of American Art, fue considerada por algunos críticos como la "coronación" de Paik. Nam June Paik y también otros artistas, que hicieron uso del vídeo en sus primeros años de vida, declararon que lo utilizaban contra la televisión, que sus obras más que arte eran estrategias y respuestas políticas.

Avanzados los años 60, las teorías de la información y más concretamente las teorías de McLuhan y la famosa frase, convertida en eslogan, "el medio es el mensaje", llevaron a considerar el vídeo como un medio muy útil de transmisión de información social.

Todos estos precedentes, junto a la aparición en el mercado, a mitad de la década, de las cámaras de vídeo portátil -los portapacks Sony- sentaron ciertas bases para una producción alternativa que tuvo como principal instrumento y vehículo el vídeo. Este término, desde los inicios de su corta historia, denomina tanto la imagen electrónica conseguida por la técnica de registro y reproducción como un producto acabado, es decir una obra; y también refiere a la nueva forma de arte que comenzó a desarrollarse en la década del 60, como hemos apuntado.

Los artistas que empezaron a utilizar el vídeo como instrumento y medio de expresión estaban comprometidos con el concepto de utopía heredado de los movimientos vanguardistas, sintiéndose afines a las ideas liberadoras de dichos movimientos que "batallaron" contra las convenciones sociales y artísticas, que descubrieron los media (radio, carteles...) y el público directo en veladas para manifestar su rechazo al sistema cultural: el dadá, el constructivismo ruso, el surrealismo...; además de sentirse animados por el momento social de los 60, por el deseo de cambio social que propició la "contracultura" con los consiguientes movimientos de protesta como el

pacifismo, la liberación de la mujer, los derechos civiles de minorías, etc. Tras la segunda guerra mundial y los análisis de la contracultura impregnada de un espíritu marxista, la comprensión del mundo y de las formas culturales ya no han podido desgajarse de las formas económicas, quedando integradas economía y cultura.

En ese punto de inflexión, tanto en el de la integración economía-cultura como en el del deseo de cambio social, comienza a operar el vídeo: el vídeo como utopía. Aunque la utopía es más una teoría que una praxis, no deja de ser cierto que en muchos casos las ideas utópicas se han anticipado a sucesos por llegar, como decía Víctor Hugo "la utopía de hoy es la verdad del mañana". No es que podamos decir que el video es la "verdad de hoy", entre otras cosas porque no creo que estemos para creer "verdades", pero si planteó y sigue planteando las relaciones con el mito utópico de la revolución de la comunicación.

Paisajes de subjetividad crítica

El videoartista Antoni Muntadas, habla de "subjetividad crítica" para referir a la dimensión crítica que se puede fundar sobre la práctica individual y personal: "Así la visión personal funciona como un medio para observar y dibujar un conjunto de hechos, de situaciones o de fenómenos que interesan, conciernen o preocupan, y que conducen al artista a expresar su desacuerdo. Naturalmente este concepto no se aplica exclusivamente al medio video y podría extenderse a obras incluidas en un espacio postconceptual" (2).

Como han analizado críticos y académicos, la postmodernidad -y adscritas a su marco teórico, las prácticas postconceptuales, es decir todas aquellas manifestaciones artísticas que participan de la renovación del lenguaje y de las actitudes y que tienen como referente los presupuestos del arte conceptual de los 70- es la forma cultural del actual capitalismo tardío, igual que el realismo fue la forma artística de la primera fase del desarrollo industrial capitalista y el arte moderno se desarrolló en el momento del capitalismo monopolista e imperialista.

El cuerpo de obras que en la actualidad está desarrollando Teté Álvarez, tiene al video, junto a otros medios de reproducción -principalmente la fotografía- como eje en torno al que se articula la obra. Y tiene también un claro referente en la obra de Muntadas, como la de éste frecuente "el paisaje mediático y sus mecanismos invisibles". Álvarez ha manifestado en el proyecto de la beca de artes plásticas de la Diputación de Córdoba (la concesión de la misma ha hecho posible la presentación de un conjunto de Instalaciones y este catálogo): "el entorno de los mass media y su relación con la sociedad han sido para mi obra punto de partida de anteriores trabajos". Si Pausa y Tono (1993) plantea la incomunicación como efecto de la saturación de mensajes y medios, Paisajes (1994) (videoinstalación por la que se le concedió la beca) explora la

relación entre televisión y sociedad: "los límites entre sociedad real y sociedad mediática apenas existen". Baudrillard en uno de sus últimos ensayos, *El Crimen Perfecto*, nos presenta de nuevo no sé si el vértigo o el vacío al que cada día nos enfrentamos en Occidente: "vivimos en un mundo en el que la más elevada función del signo es hacer desaparecer la realidad, y enmascarar al mismo tiempo esa desaparición. El arte no hace hoy otra cosa. Los media no hacen hoy otra cosa" (3).

El conflicto entre la realidad y la percepción mediatizada de la misma es una de las paradojas de la comunicación que Tete Álvarez plantea en su obra; como él apunta existe una confusión entre el mundo real y la proyección virtual que de éste percibimos a través de los sistemas de representación impuestos por los medios de comunicación de masas.

La dialéctica vídeo/televisión, como analiza Eugeni Bonet en el texto del programa, comisariado por él mismo, *Señales de Vídeo* (4), es uno de los frentes clásicos del videoarte; un tema de reflexión presente en muchos artistas, además de continuar articulándose en el trabajo de otros que lo han planteado prácticamente desde sus inicios en la videocreación, como es el caso de la obra de Muntadas o el de la primera obra videográfica de Eugenia Balcells "Going Through Languages" (1981), o en la actualidad la obra de Antonio Cano y otros, entre ellos Tete Álvarez.

Hace un año, la tercera edición de la Bienal de Arte Contemporáneo de Lyon inauguraba el Museo, también de arte contemporáneo, de esa ciudad bajo el tema "La imagen en movimiento", como homenaje al centenario del cine que se celebraba ese año. Los comisarios de dicha Bienal partían del encuentro que el arte, en su histórico y largo camino, había tenido con el cine -en los años 20-, con el video -en los años 60- y con la informática -en los años 90-, lo que produjo el encuentro con "la realidad", con "el directo", y con "la interactividad". Estos tres conceptos han facilitado la comunicación desde un punto de vista técnico o científico pero desde uno humanista han procurado una "distancia creciente entre el mundo y su imagen", afirmación que subyace en el proyecto de Tete Álvarez. Él parte de las premisas, ya generalizadas en estos últimos años del siglo, de que en la sociedad del espectáculo, la ilusión y la apariencia han suplantado a la realidad; la industria cultural ha desarrollado mecanismos omnipresentes mediante la llamada cultura del ocio y la reproducción de lo real se ha perfeccionado de tal modo, gracias a los avances tecnológicos, que suplanta a la realidad.

Paisaje de instalaciones

En Instalaciones, Tete Álvarez utiliza diversos medios de reproducción como la fotografía en "El becerro de oro", la proyección de diapositivas en "Carta de ajuste" y "El espectáculo debe continuar...", las fotocopias en "Clappers", el video en "Espacio para la observación de la naturaleza", ¿Qué

pequeño es el mundo!, Sin título (Manzanas), "Uno y otro lado", "Nosce te ipsum" y "Nadie llama a tu puerta".

El planteamiento formal de las instalaciones es bastante elemental, se trata de "encerrar" al espectador y confrontarlo a una imagen: la de la naturaleza, la de una manzana, la de la carta de ajuste, la de la proyección de otra persona que no está contigo en la sala sino en la adyacente, la de la imagen congelada del anagrama de la cadena internacional CNN, la de la presencia de otra persona a su vez reflejada y que como un clon repite sus gestos, la de las imágenes de muchas y diferentes personas pero todas igualadas en el gesto de aplaudir, o el sonido de alguien que llama pero no se ve.

Este conjunto de instalaciones en cuanto espacios de emisión (de la imagen, del sonido, del gesto, de la palabra, del logo corporativo) son monólogos y a su vez diálogos: monólogos porque cada pieza es autónoma, y diálogos en tanto y en cuanto todas ellas han sido concebidas para esta exposición y se pueden establecer nexos entre las mismas.

Instalaciones son presencias de ausencias. Engloba la vida colectiva y la individual. Colectiva a pesar de que la experiencia del espectador en su recorrido es silenciosa y personalizada, pero éste se enfrenta a escenarios que usualmente se comparten con otros como el de las cuatro imágenes del circo en El espectáculo debe continuar...; o se invita al espectador a compartir o participar en el gesto social del aplauso en Clappers, o a contribuir a perpetuar el rito religioso y social de las creencias, de las sectas lideradas por telepredicadores como en El becerro de oro en donde el retrato del presentador de televisión Larry King está iluminado y enmarcado para la adoración. Otros escenarios que se representan son más íntimos como un recóndito paisaje en Espacio para observación de la naturaleza, en donde el paisaje proyectado está aprisionado en un ámbito cerrado y se puede contemplar a través de una ranura a la vez que se oye el batir del viento; o incluso cuando se evoca la acción, que puede ser tan solitaria como compartida, de ponerse ante una pantalla de televisión, a lo que revierte Carta de Ajuste, cuya imagen se proyecta sobre un televisor apagado mientras que el enfoque y desenfoque de esta imagen abstracta y universal permite leer la señal de la cadena NBC en directo vía parabólica; o cuando se invita al espectador a la contemplación de un objeto precioso -un televisor de bolsillo con la imagen del anagrama de la cadena CNN- guardado en un prisma de cristal como si de una joya se tratara. Otros espacios son dobles, literalmente de reflexión: la cámara como espejo en Uno y otro lado y en Nosce te ipsum (ya en los inicios del vídeo, en los años 70, Narciso era emblema, usándose el speculum en el acto político de auto-examinación. Rosalind Krauss en su famoso artículo del año 76, Video: The Aesthetics of Narcissism, analiza cómo el vídeo más que un medio es una situación psicológica porque dicha tecnología permite a la imagen ser simultáneamente grabada y proyectada; por ello, el/la artista performer puede utilizar el monitor de vídeo como espejo o como método de reflexión).

Todas las obras se presentan en espacios cerrados, algunos estancos, incluso cuando no hay espacio tridimensional sino simplemente fachada como en Nadie llama a tu puerta el elemento formal que es la puerta connota un espacio cerrado, o en Clappers las personas que aplauden representadas en fotocopias sobre el plano de un mural se visualizan mentalmente en el interior de un recinto, el de cualquier estudio de televisión emitiendo cualquiera de los miles de concurso habituales en todas las cadenas tanto públicas como comerciales.

Tete Álvarez comienza a desarrollar su obra entre mediados y finales de los 80, en fotografía, cine formato súper 8 y vídeo, con el colectivo Arte-Acción. Desde entonces el almacén de imágenes no es lo que más ha crecido; imágenes de la mano o, sobre todo, del ojo son recurrentes, como así lo expresa el título, La función del ojo (1986), de una de las obras de su primera época, realizada junto a Antonio Serrano, el otro miembro del colectivo. En Pausa y Tono también la imagen de un ojo es central en la videoinstalación. Si dicha imagen está presente en ambas obras, la complejidad formal y metafórica, y con ello el discurso crítico, de ésta última es mayor.

Álvarez ha ido elaborando un lenguaje que ha filtrado el carácter gráfico, cercano al lenguaje publicitario que predominaba en su primera obra, a favor de una mayor narratividad aunque la obra es más analítica y discursiva que narrativa. Obras recientes como Museum (1995), trata un tema -el símbolo del poder asociado al mundo del arte- que ha sido central en la obra de artistas (Louise Lawler, General Idea...) en ese momento de los 80 en el que confluyeron la crisis de la representación y el poder de la cultura como tal, aunque desde Fluxus (Georges Maciunas, Robert Filliou...), y posteriormente un gran número de artistas de los 60 y 70 (Haacke, Kosuth, Francesc Torres, el mismo Muntadas...) ya se cuestionó el papel del Museo, como también el de otros ámbitos del mundo del arte como el de la galería; se criticó el mito de la cultura burguesa y los lazos que unen las instituciones y la cultura. Desde entonces han sido múltiples las visiones de los artistas sobre esta institución: "han tratado de solapar realidades, responder a un marco cultural, distanciarse, comprometerse, alterar, simular -es decir deconstruir el Museo- como un acto de conciencia"... "El Museo como preservador, clasificador y estructura para la memoria está entre el pasado y el futuro y por tanto está abierto a desafíos y cuestiones (5). Museum muestra una serie de 21 fotografías tomadas de cámaras de vigilancia de espacios del Museo de Bellas Artes de Córdoba para "hablar del papel actual del espectador en el ámbito de la representación". El Museo como paradigma de espacio vigilado: una paradoja más del arte, ya que el espacio donde éste se presenta no es el espacio de la libertad sino del control. En Museum el espacio de la percepción también está mediatizado, incluso la mirada del espectador se convierte en objeto, en obra; el espectador es protagonista vigilado por las cámaras de circuito interno de televisión; una experiencia que cada vez sentimos más no sólo en los espacios museísticos sino en las mismas calles debido a las medidas que los gobiernos conservadores aprueban para ejercer la vigilancia sobre los ciudadanos bajo proclamas de satanización del terrorismo, la violencia, etc. (sí, ya hemos pasado 1984, ya entonces Winston Smith sentía que los ojos de un enorme

rostro le seguían a donde quisiera que fuese, y bajo el rostro las palabras EL GRAN HERMANO TE VIGILA).

Paisajes en movimiento y en evolución

Código de tiempos (1993-94) es una obra en vídeo monocal, Diez mil frames, y también una videoinstalación o vídeoescultura, ese formato nacido del concepto "campo expandido" formulado por Rosalind Krauss que renovó desde un punto de vista formal el lenguaje artístico a la vez que amplió el discurso crítico propiciando un espacio no formal sino cultural para propuestas englobadas en lo que se ha llamado "escultura pública" o proyectos site-specific (vallas publicitarias y electrónicas, pantallas digitales, esculturas en el medio urbano, etc.): acciones críticas sobre la vida diaria y las instituciones, crítica a la cultura desde su propia infraestructura.

Un formato, el de la videoinstalación, que tanto los artistas mencionados como otros conocidos representantes del video-arte como Dough Hall, Judith Barry, Gary Hill o Mona Hatoum (la lista podría ser muy extensa) han elaborado en un intento de conectar la práctica artística o las actividades del pensamiento con la realidad.

Al plantear Código de Tiempos (Diez mil frames), cinta de 70 minutos de duración, Tete Álvarez parte del tecnicismo que titula la obra que alude a la información digital que se almacena junto a las pistas de vídeo y que permite "temporalizar" la cadencia de imágenes, fragmentándolas en unidades de tiempo electrónico -los llamados frames-. Por una serie de imágenes, en planos fijos, de la naturaleza, como unas manzanas, un hormiguero, una veleta, etc. se transmite el movimiento de las acciones que cada una comporta y que ocurre ante la pantalla en tiempo real. La imagen-movimiento en presente. El curso del tiempo tal como hasta la incursión de la electrónica lo entendíamos se contrapone al tiempo digital lo cual crea una obra inquietante al desvelarse esa información horaria que está oculta en la señal de vídeo. Este vídeo lo ha presentado también como una vídeoescultura en la que cada uno de los cinco monitores reproduce en su desarrollo íntegro las imágenes que en Diez mil frames aparecían fragmentadas. Es una obra sobre el curso del tiempo y la percepción del mismo; en esta nuestra época digitalizada muchos videocreadores quieren hacer sensibles el tiempo, y con ello el pensamiento, hacerlos visibles y sonoros.

Deleuze concluye el capítulo "Recapitulación de las imágenes y los signos" del ensayo La imagen-tiempo (6) escribiendo que, según una fórmula de Nietzsche, nunca es al comienzo cuando algo nuevo, un arte nuevo, puede revelar su esencia pero lo que él era desde el comienzo no puede revelarlo sino en un recodo de su evolución.

La obra de Tete Alvarez está alcanzando ese recodo de su evolución donde puede revelar claramente su esencia: "hacer evidente el proceso de

mediatización que vive una comunidad cualquiera cuando es inducida y controlada por los medios de comunicación de masas"; y revelar también su interés por los medios que utiliza: "la fotografía y el vídeo me permiten desarrollar un mismo planteamiento: el vídeo como proyección de la imagen en el tiempo y la fotografía como reducción a cero de este movimiento" (7). Instalaciones patentiza en la cultura de masas la presencia, que es a su vez ausencia, de la soledad y del absurdo tanto en los actos públicos como en los privados: ¿estamos ante la naturaleza o se trata de una naturaleza muerta?, ¿es nuestra imagen y sonido el que contemplamos o es lo que transcurre en la habitación del otro lado?, ¿ha estado antes la manzana real suspendida del hilo de donde ahora está suspendida la manzana proyectada?, ¿la imagen del autor mirando a la cámara y reproducida por la misma en un monitor se refleja en la pantalla-espejo al otro lado del banco o es un replicante? Como en "La Invención de Morel", la novela de Bioy Casares que narra una historia de amor virtual, todas estas imágenes y sus posibilidades de interpretación entrañan una soledad tan fría como desgarradora es la belleza de las imágenes virtuales, y tan terrorífica como es el miedo tanto físico como filosófico que podemos sentir ante ellas si es que no desaparecen, o nosotros con ellas, mientras las contemplamos o más bien recorremos. No podemos sino hacer el recorrido por Instalaciones en suspense porque en cualquier lugar puede acaecer el "crimen" y sospechamos que la víctima podemos ser nosotros aunque sentimos alivio al pensar que quizás se trate de una víctima virtual, ¿o nosotros somos lo virtual?

1 Handhart, John. "Dé-collage/Collage: Notes towards a reexamination of the origins of video art", en *Illuminating Video*. Selección de Dough Hall y Sally Jo Fifer. Aperture/Bay Area Video Coalition, New York, 1990.

2 Muntadas, Antoni. "De la subjetivité critique", en *Communications, Video*, nº 48. Selección de Raimond Bellour y Anne-Marie Duguet. Paris: Editions du Seuil, 1988.

3 Baudrillard, Jean. *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama, 1996.

4 Bonet, Eugeni. *Señales de video*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.

5 Bronson, A.A. y Gale, Peggy. "Preface" e "Introduction" en *Museum by Artist*. Art Metropole, Toronto, 1983.

6 Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1985.

7 Álvarez, Tete. "Tete Álvarez", becario de la Diputación, entrevista por Angel Luis Pérez Villén. Cuadernos del Sur, Córdoba, 1994.

CURRICULUM

Tete Álvarez, 1964. Nace en Cádiz

Exposiciones individuales

2001

Señuelos. Centro de Fotografía. Universidad de Salamanca.

Fairplay. Galería Cavecanem, Sevilla.

2000

Especulaciones. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

1997

En efecto (con Rafael Quintero). Cruce, Madrid.

Apuntes del natural. Galería Cavecanem, Sevilla.

1996

Instalaciones. Palacio de la Merced, Córdoba.

1994

Código de Tiempos. Filmoteca de Andalucía, Córdoba.

1993

Pausa y Tono. Galería Viana, Córdoba.

Instalación. Casa de Cultura, Palma del Río (Córdoba)

Exposiciones colectivas

2002

ARCO 2002. Galería Cavecanem. Madrid.

Impacto de ida y vuelta. Galería Cavecanem. Sevilla.

Muestra de Arte Contemporáneo Andaluz. Centro Cultural El Monte, Sevilla.

2001

Disidencias y rupturas. [PR'00]. Fortaleza # 302. Puerto Rico.

ARCO 2001. Galería Cavecanem. Madrid.

Hotel y Arte. Galería Cavecanem. Sevilla.

Colección para una oficina. Galería Cavecanem, Castellón.

La imagen acosada. Galería María Jose Castellví, Barcelona.

Fondos reservados. Galería Cavecanem, Sevilla.

2000

ARCO 2000. Galería Cavecanem, Madrid.

Arte en Hotel. Galería Cavecanem, Valencia.

II Bienal de Artes Plásticas Rafael Botí. Palacio de la Merced, Córdoba.

1999

ARCO '99. Galería Cavecanem, Madrid.

Pluralvisualplastic. Bienal de Faro (Portugal).

New Art. Galería Cavecanem, Barcelona.

Arte en Hotel. Galería Cavecanem, Valencia

La imagen manipulada. Espacio de vídeo. Arte + Sur, Granada.

Sobre papel: arte contemporáneo. Museo de Bellas Artes, Córdoba.

50 % Ángel - 50 % Diablo. Galería Cavecanem, Sevilla.

Certamen Nacional de Arte Contemporáneo. Utrera, Sevilla.

Fotógrafos de fin de milenio. Sala Diafragma, Córdoba.

1998

ARCO '98. Galería Cavecanem, Madrid.

En Pausa. Ficciones del natural. Palacio de la Merced, Córdoba.

I Bienal de Artes Plásticas Rafael Botí. Palacio de la Merced, Córdoba.

En Construcción. Centre de Cultura Sa Nostra, Palma de Mallorca.

En Construcción. Festival "Con Tacto" Mestizo, Murcia.

En Construcción. Museo de Bellas Artes de Bogotá, Colombia.

En Construcción. Centro Cultural Hispano de Costa Rica.

1997

Becas y Premios. Patrimonio Histórico. Palacio de la Merced, Córdoba.

En Construcción. Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona.

En Construcción. Palacio de los Condes de Gabia, Granada

En Construcción. Universidad del País Vasco, Vitoria-Gasteiz

En Construcción. Universidad Politécnica de Valencia

En Construcción. Centro Cultural Hispano de Santo Domingo, República Dominicana.

En Construcción. Fundación Ludwig, La Habana, Cuba.

1996

Abanico. Festival de La Batie, Ginebra, Suiza.

New Art. Galería Cavecanem, Barcelona.

Proposiciones. Galería Cavecanem, Sevilla.

1995

Museo Latente. Museo de Bellas Artes, Córdoba.

Beca de Artes Plásticas. Palacio de la Merced, Córdoba.

1994

Fotógrafos del siglo XX. Colegio de Arquitectos, Córdoba.

Beca de Artes Plásticas. Palacio de la Merced, Córdoba.

1989

22 SUB 35. Galería Viana, Córdoba.

Obra en Colecciones

Ordoñez-Falcón. IVAM, Valencia.

Centro de Fotografía. Universidad de Salamanca.

Museo de Bellas Artes, Córdoba.

Filmoteca de Andalucía, Córdoba.

Museo de Palma del Río, Córdoba.

Fundacion Rafel Botí, Córdoba.

Fototeca de Córdoba.

Bibliografía

Alcaide, Jesús. "Tete Álvarez", Cuadernos del Sur, 4 de mayo, 2000.

Alonso Molina, Oscar. "Tete Alvarez/Nigel Rolfe", en Arte y Parte, octubre, 2001.

Bulnes, Amalia. "La videocreación: arte para un fin de siglo", El Correo de Andalucía, 12 de diciembre, 1997.

García, Inmaculada. "Medios para especular", Diario de Sevilla, 21 de marzo, 2000.

Jiménez, Manuel Ángel. "Nuevos caminos", Diario Córdoba, 15 de abril, 1989.

----: "Tratado de la incomunicación", Diario Córdoba, 15 de marzo, 1993.

----: "Frame a Frame". Diario Córdoba.

Lorente, Manuel. "Tete Álvarez", ABC Cultural, 27 de mayo, 2000.

Moreno, Fernando. "Tete Álvarez", en Becas y Premios. Córdoba: Diputación de Córdoba, 1997. Catálogo de exposición.

Navajas, M. "La imagen desnuda", La Tribuna Cultural, Córdoba, 21 de febrero, 1993.

Olmo, Santiago B. "Tete Álvarez y Rafael Quintero", Lápiz, n. 137.

Pérez Villén, Ángel L. "Tete Álvarez", Lápiz, n. 177.

----: "El ojo escrutador", en 22 SUB. Catálogo de exposición.

----: "El tercer ojo", en Pausa y Tono. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1993. Catálogo de exposición.

----: "Creaciones de Tete Álvarez", Diario Córdoba, 11 de febrero, 1993.

----: "Tete Álvarez, becario de la Diputación de Córdoba", Diario Córdoba, 16 de febrero, 1995.

----: "Versiones de la realidad", Diario Córdoba, 16 de noviembre, 1996.

----: "Coda para un simulacro", Diafragma Foto, 1997.

----: "Acuerdo Tácito: modelo para armar. Instrucciones y dos codas", en En Efecto. Madrid: Espacio Cruce, 1997. Catálogo de Exposición.

----: "Ficciones del natural", en En Pausa. Córdoba: Diputación de Córdoba, 1998. Catálogo de exposición.

----: "La Realidad en sus pliegues: Flexiones, reflexiones e inflexiones", en Especulaciones. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2000. Catálogo de exposición.

Villaespesa, Mar. "Genealogía del paisaje mediático", en Instalaciones, Córdoba: Diputación de Córdoba, 1997. Catálogo de exposición.

Yñiguez, José. "Mentiras verdaderas", Diario de Sevilla, 14 de abril, 2000.

Zafra, Remedios: "Especulaciones. Tete Álvarez", Arts.Zin, mayo 2000.



*

Dionisio González en 2002

Las imágenes de Dionisio González tienen, entre otras, una característica que las diferencia de las imágenes infográficas: su plasticidad. Son imágenes muy táctiles, cercanas, logradas con una aparente ausencia de artificio. La imagen parece haber sido captada con toda su naturalidad, sin forzar ninguna pose. A esta cualidad hay que añadir otros dos rasgos determinantes, para provocar en el espectador un gran impacto visual: la inmediatez en su lectura (tal como ocurre con las imágenes publicitarias) y la ambigüedad del contenido (lo que las hace atractivas).

Aborda los trabajos por proyectos que derivan en piezas individuales, o mediante el desarrollo de series. La imagen que se pertenece al primer caso. Diferentes mujeres de raza negra son invitadas a participar en el proyecto. Sus rostros son manipulados mediante un programa de imágenes. El resultado final presenta unas imágenes sensuales, lúdicas, sumergidas... ¿en un mundo respirable? Un ejemplo de trabajo seriado lo constituye el proyecto Human Hive. Se inicia contactando con personas desconocidas a través de un chat en Internet. A esas personas se les propone ser fotografiadas, sin que posteriormente los rostros vayan a ser modificados. Todas las personas aparecen fotografiadas dentro de una misma caja de madera: los invitados apenas entran en la caja, sobre todo aquellos más corpulentos. Las personas “enceladas” hablan de la superpoblación y de las consecuencias para el medio de la misma a largo plazo.

Se han consultado las publicaciones siguientes:

Sevilla en Abierto. La actualidad de lo bello. Sevilla: Sala de exposiciones Santa Inés, 28 marzo-30 abril, 2003. Catálogo de exposición. ISBN: 84-96098-03-6.

Sevilla en abierto. 30 artistas sin una llave. Sevilla: Salas San Hermenegildo, 4-30 junio, 2002. Catálogo de exposición. ISBN: 84-95020-91-2.



Dionisio González, Room. Duratrans en cajas de luz de madera, 73 x 63 x 60 cm., cada una. Obra completa: 28 cajas. 1999-2000



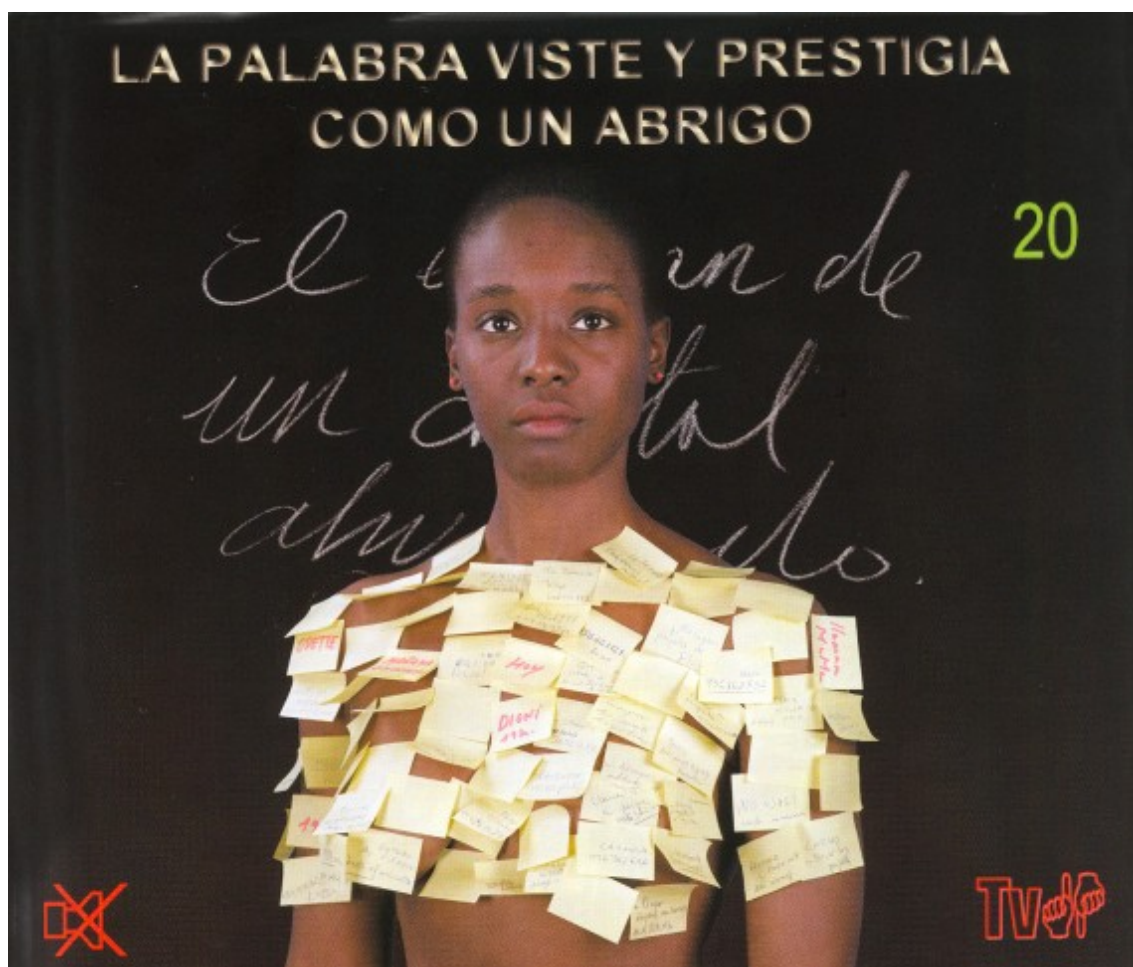
Dionisio González, La letra con sangre entra. Duratrans en caja de luz de aluminio, 87 x 104 16 cm. 2000



Dionisio González, Situ-acciones. C-print sobre aluminio, 40 x 32 cm. 2001



Dionisio González, *Swimming pools*. Duratrans en cajas de luz de madera/laca, 213 x 211 x 50 cm. 2000



Dionisio González, *Levels of Sound*. Duratrans en caja de luz de aluminio, 150 x 88 x 16 cm. 2000



Dionisio González, *Panópticos*. Duratrans en caja de luz de madera/laca, 360 x 800 x 70 cm. 2002



Dionisio González, *Levels of Sound*. Duratrans en caja de luz de aluminio, 90 x 105 x 16 cm. 2000



Dionisio González, *Cloakroom*. Duratrans en cajas de luz de madera, 246 x 76 x 50 cm. 2001



Dionisio González, *La escritura de lo visible*. Fotografía siliconada sobre metacrilato, 250 x 125 cm. 2002

DIONISIO GONZÁLEZ. RE-MODELANDO LA LUZ*

Avelino Sala

Dionisio González, aunque asturiano de nacimiento (Gijón 1968) vive y trabaja en Sevilla desde hace varios años, viene desarrollando un trabajo escultórico muy relacionado con los medios de comunicación, la imagen publicitaria, reutilizando esos medios para fines de “activismo” artístico, de resistencia. Doctor en Bellas Artes y profesor en la universidad de Sevilla, es uno de los artistas más interesantes del panorama español contemporáneo.

Trabaja desde hace bastante tiempo con la galería Cavecanem de Sevilla y recientemente ha recibido el premio Pilar Juncosa y Sotheby's de la fundación Pilar i Joan Miro de Mallorca, donde presentará este año su trabajo “Panópticos. La escritura de lo visible”. Dionisio contragolpea las conciencias con sus series y trabajos de cajas de luz, practicando ejercicios de una lucidez e ironía deslumbrantes, como el mismo desarrolla acerca de su obra “¿Y si un día se pudieran retratar palabras, dotar de ojos los caracteres o hacer asignables aforismos a rostros planos y verticales. Hallar una genericidad híbrida articulada por objetos asociados a esos rostros, objetos que ayuden a construir una situación contextualizada política o simplemente, de territorialidad humanística subjetivable?”... Las pantallas que reproducen ocio que multiplican el reparto noticiable como un gesto de consumo más y contribuyen diariamente al estrechamiento de las comunicaciones, contribuyen de igual modo a vislumbrar un sentido irónico de la propiedad privada, inscrita como está la condición humana en una retoricidad que valoriza al cuerpo como objeto estereotípico de seguimiento ciudadano. Definitivamente la letra es la inscripción del cuerpo en un sistema de signos y el otro, el diferente, el exinscrito, estorba innecesariamente en aduanas y fronteras.”

-Tu obra desde hace ya unos años se centra en el trabajo con la luz como elemento principal, la fotografía y las cajas de luz son un lenguaje visual cercano a la publicidad, este es un medio que manejas ya con madurez, pero en absoluto sencillo, hablemos acerca de esto.

Vivimos en una sociedad hiperestetizada donde el reclamo publicitario prominente, es decir; el teleadministrado, nos llega a partir de una pantalla emisora de luz. La ciudad publicitaria, en términos de Gómez de Liaño, no cede en su impulso predador y torturante cuando llega la noche, sino que adorna las esquinas y avenidas de fluorescentes, neones e imágenes retroalimentadas, por no hablar de esa especie de sistema nervioso que se ofrece insistentemente a partir de espasmos lumínicos a través de la red y que a cada paso que damos oferta caminos intrazables por su alternancia dilatoria. La luz crea una especie de relación hipnagógica con el receptor, de ahí que me sirva en mis imágenes de esa misma experiencia sensoria aunque sea para contravenir ese producto que el mercado rara vez acepta sin el envoltorio imaginal, sin esa imagen que se convierte en adquirente de los valores del producto. Por tanto podríamos decir que algunos de mis “productos” adquieren las formas de lo publicitario para contrapublicitar desde una alternancia artística toda esa especie de ostentosa y estúpida filosofía felicitaria. Barthes la definía como etiqueta eufórica, es un lenguaje optimizante y banal pero neuróticamente pregnante. Estoy de acuerdo en que manejar este lenguaje no

es sencillo porque una lectura superficial por parte del espectador puede interpretar complacencia donde hay un severo rechazo.

-Llevas ya dando clase unos cuantos años en la universidad de Bellas Artes de Sevilla, ha cambiado tus planteamientos de trabajo la docencia? Enriquece el día a día con los alumnos tu obra?

La docencia tiene un doble efecto: uno de retroacción que consiste en ponerte en el lugar del alumno habitualmente desideologizado y desinformado, esto sería algo así como un viaje al pasado desde la empatía y uno de hiperacción dado que la pluralidad de discursos y la escasez de tiempo provocan cierta agilidad se podría decir “musculatura cerebral”. Pero no encuentro, al menos actualmente, un vínculo entre el apartado creacional y la docencia universitaria.

-Hace dos años presentó su trabajo Levels of Sound en Gijón y posteriormente en Salamanca, donde nos ofrecía unas imágenes irreales con textos y mensajes en cierta manera subversivos, cargados de crítica, con un volumen de voz inquietante pero silencioso, siempre está cargada su obra de este contenido reaccionario?

No sé si mi obra mantiene siempre un rigor acusatorio pero sí es cierto que pretende posicionarse en la indocilidad y en el debate sobre una realidad revisable. Sospecho que detrás de toda obra se esconde un deseo de autonomía individual. Tampoco sostengo, como muchos apocalípticos, que estemos bajo el yugo de un fuego luciferal, pero sí que nos encontramos en una sociedad de informaciones encubiertas que sustentan una fenomenología de la desrealización y la desmovilización; es una especie de chantaje desde la teoría de la inseguridad, de la socialización del miedo como garante y ordenante de lo establecido, como control social. Yo definiría ese contenido reaccionario que mencionas como resistencia y como llamada a los particularismos.

-También ha utilizado la red como espacio para recoger información y medio de trabajo donde desarrollar proyectos, aunque siempre centrados en la figura humana, sus posibles cambios de identidad y la facilidad que da internet para el juego de máscaras y el engaño ¿sigue desarrollando trabajos on-line?

Sí, en la actualidad trabajo sobre un proyecto fílmico para su difusión no ya sólo museal sino en la red. Trata del derecho a la intimidad recogido en las constituciones de todos los países democráticos y sin embargo constantemente vulnerado, de la intromisión y el efecto psicodramático de la cámara, de la consunción de algunos de los actantes, del desnudamiento, tanto emocional como psicológico (asociaciones grupales que terminan siendo federaciones nacionales) y del mironismo. Parece que en el fondo hay personas pluriasociativas cuya necesidad no es otra que la mostración pública de sus valores, sean éstos de la naturaleza que sean. Se podría decir que es un trabajo sobre el asociacionismo y la exhibición o publicitación expresa de lo que podríamos llamar fallas sociales.

-La identidad, la raza, las diferencias sociales...son temas que siempre están muy presentes en su obra, es imposible definir su trabajo desde posicionamientos de otro ámbito ¿hasta dónde llega su compromiso con el público y con su trabajo?

Esta es una pregunta que yo mismo me hago, existe cierta precariedad de estructuras podríamos decir procedimentales y disfuncionales para acercar una obra comprometida al público. Procedimentales porque a pesar de que el arte se arroga para sí todas las disciplinas tanto las tradicionales como las nuevas tecnologías, a la hora de mostrar dicho discurso, el espacio que lo arropa habitualmente (el museo o la galería contemporáneos), mantiene un alto grado de autismo. Y disfuncionales porque pese a que el arte actual exceptuando el pop nunca ha sido tan popular aún se mantiene muy alejado de la fenomenología de masas. Con todo esto quiero decir que a pesar de intentar mantener ese compromiso en ocasiones pienso que he equivocado las fuentes o los vehículos de transmisión, que el cómic, la arquitectura o el cine pueden tener más carga reaccionaria y una visibilidad más inmediata y popular. Al artista aún se le mira con cierta presunción de bohemia, falsedad y talento.

-Recientemente ha recibido el Premio Pilar Juncosa y Sotheby,s de la fundación Pilar y Joan Miro de Barcelona, cuénteme algo de los Panópticos y la escritura de lo visible...

Panópticos: La escritura de lo visible es el proyecto que presentaré en octubre en las salas de la Fundación Pilar y Joan Miro. El panóptico era un edificio penitenciario circular en su periferia y con una torre central que tenía acceso visual a todas las celdas. Obviamente yo no voy a hablar de esos registros arquitecturales del S. XIX, tanto los carcelarios como los hospitalarios pero sí de lo que Foucault definiera como el panoptismo; es decir, una especie de estado-panóptico, que, de forma omnímoda, mantiene una actitud de visibilidad total, enfermiza y vigilante. En esto como en el S XVIII existe una necesidad de disipación de la noche, de evitación de los espacios oscuros, aquí nos remitimos a la primera pregunta, dado que a la ciudad actual a la luminaria vigilante se le suma la publicitaria. Esa especie de sometimiento a observación con estructura circular es muy cercana a escenificaciones rotatorias tanto escénicas o teatrales como del comercio del cuerpo; me refiero a los peep shows. Es en estos digamos micropanópticos desde donde centraré este trabajo y, por supuesto, en las webcam electrónicas que buscan comercialmente de esa penetración de la mirada.

-Funcionan sus obras como falsas ventanas a otra dimensión donde podemos mirar para escapar de lo ingrato de esta?

Recuerdo que en 1997 ejecuté una obra, La casa Soliman, que eran pequeñas ventanas de luz con celajes extraídos de distintas ciudades pero que tenían una continuidad lineal, parecían una sola toma. Entonces quise mostrar la hiperrepresentación de la ventana, ventana que históricamente ha supuesto la pintura hasta la aparición del daguerrotipo. Sin duda aquella obra es la más serena de cuantas haya hecho, pero, por otra parte, no deja de mostrar que estamos de luto por lo real. Son objetos de intercambio simbólico y en algunos casos, porque no, funcionan como símbolos de elusión o de evasión.

-Las cajas de luz que hace son objetos cargados de una poética visual muy alta, como su serie de piscinas, por citar un ejemplo, sin embargo su tesis doctoral fue acerca de la estética del horror, es este un contrapunto importante en su actual medio de trabajo? ¿Ha influido esta investigación en una reacción en el modo de trabajar las fotografías?

Sin duda, después de algunos años estudiando la obra de determinados artistas de la desolación, de la falla, de lo monstruoso o lo horriblo, terminas comprendiendo que muchas de sus imágenes por saturación no epatan, que forman parte, sin saberlo, de esa maquinación del poder a través de los mass media, que transmiten una conciencia ilusoria de desestabilización con vistas al control social, fundamentalmente en período de crisis e indeterminación ideológica. Tenemos un ejemplo muy claro en las imágenes del 11-S, sobre ellas operan las normas regladas de la composición y la luz, se las retransmite habitualmente con un audio de sonoridad melódica y parecen miméticas a las imágenes cinematográficas de ficción digitográfica; su percepción final no deja de ser de una gran belleza plástica. Por otra parte la muerte, el accidente, en definitiva la imagen cruel espectacularizada suscita, al margen de compasión o rechazo, una especie de excitación morbosa ante dicha siniestralidad. Asistimos, de hecho, a una sobredosis hipnótica de las escenas de violencia, a una debacle del horror posante cuyo modelo es la atrocidad; el arte ha recogido la textura de dicha violencia por contagio, ya que paradójicamente las representaciones icónicas de la accidentalidad a través de la imagen fotográfica, cinematográfica o televisiva se reproducen como pósitos sindicales o se exacerban en mayor medida cuanto menor es el protagonismo de ésta en la sociedad civil. Pienso que las imágenes de mis proyectos no abundan en esta línea en efecto, como dices, por reacción, pero básicamente por operatividad necesito un lenguaje que maneje la impecabilidad publicitaria porque necesito de la inmediatez del reclamo, a pesar de que detrás de dichas imágenes opere una asignación de sentido manifiestamente contraria. Pienso que un proyecto complejo o con cierto crípticismo requiere de imágenes claramente resolubles que no explícitas, sino es un mensaje en la niebla, subjetivable y probablemente inoperante. De todos modos la moda, la publicidad o el cine han hecho suyas con fines venales muchas, sino todas, esas representaciones de la atrocidad para dotar a sus productos de una falsaria radicalidad o contemporaneidad.

-Hábleme de sus artistas favoritos, de las influencias que más le han marcado.

No se en qué medida me han podido influenciar pero siempre he sentido fascinación por algunos de los artistas de la palabra desde el conceptual lingüístico, pasando por algunos fotógrafos como Baldessari, Burgin. Pero entiendo que las referencias se encuentran en ocasiones en otras fuentes de pensamiento o en disciplinas paralelas: Antonioni, Chris Marker...

* Esta entrevista se publicó originalmente en SUBLIME. Todos los derechos reservados © artszin y los autores, 2000, 2001, 2002.

[La entrevista ha sido extraída ÍNTEGRAMENTE del catálogo: *Sevilla en Abierto. La actualidad de lo bello*. ISBN: 84-96098-03-6].

Dionisio González*

Belén Chueca

“La magia del lenguaje es el más peligroso de los encantos”.

Edward George Bulwer-Lyton (1803-1873)

Uno de los aspectos más característicos de la creación contemporánea desde comienzos de los años ochenta lo constituye una nueva actitud hacia la fotografía por parte de muchos artistas, una fluidez de relaciones entre la pintura, la escultura, la instalación y la fotografía que en gran medida habla de la voluntad de realidad, de la posibilidad de ofrecer una imagen directa del mundo con el añadido temporal de la disponibilidad de todas las formas del arte. Esa centralidad de la fotografía construida al margen del entorno tradicional de la misma, implica una nueva correlación de fuerzas entre los diferentes sistemas de enunciación del discurso artístico, en el sentido en que tiende a abolir su especialidad como medio.

Günter Förg con sus instalaciones interdisciplinarias, Robert Rauschenberg en sus “combinaciones” de pintura abstracta y fotografías serigráficas transferidas y Warhol con su apropiación indiscriminada con todo tipo de imágenes de la sociedad contemporánea son un ejemplo de artistas que inauguran un nuevo tipo de relación.

Sus obras se presentan con autonomía, como fuente de imágenes paragonable a la pintura y en un discurso paralelo como venía siendo pero ahora capaz de protagonizar el panorama artístico.

A finales de siglo, en el contexto de los medios de masas, la publicidad con sus mecanismos para atraer al espectador aporta a la historia del arte un nuevo medio eficaz para el público. Artistas como Bárbara Kruger con sus grandes eslóganes con imágenes previas, Jenny Holzer y sus frases escritas con Luz (Turismos, 1982) o las cajas de luz de Jeff Wall se sirvieron del soporte publicitario como medio de expresión de su arte, pero a diferencia de éste sus creaciones se dotaron de la dimensión crítica y la densidad semántica necesarias para elevarlas a la categoría de obras de arte.

El trabajo de Dionisio González recoge estos referentes, además de las nuevas tecnologías informáticas, para ofrecernos su discurso personal. Una propuesta que se podría vincular al neorrealismo crítico, al body art, al arte gestual, al arte social... en la que encontramos una reflexión importante sobre la moda, la identidad, el lenguaje y la comunicación. Esto último tiene su antecedente histórico en la obra conceptual del lingüismo puro en el arte de Joseph Kosuth (“El arte como idea como idea”, 1968), en esta tautología se planteaba la percepción como vía para el conocimiento.

En la última exposición que vi de su obra reciente encontré una amplia producción que respondía a diferentes conceptos, todos con el denominador común del hombre y la interrelación que éste establece con el medio. Una obra interdisciplinar que se ubicaba en diferentes soportes y técnicas.

El espectador podía ver en la producción de este artista: Fotomontaje, materializado en sus “Derribos”; cajas de luz: “Peceras Humanas”, “armarios”

de mujeres suspendidas de perchas como fetiches del fetichismo que padece nuestra sociedad en relación con las modas; video proyecciones audiovisuales en los que el gesto del cuerpo, los conceptos lingüísticos y el ritmo constituían una propuesta genuina. Todo un escaparate del que se desprenden distintas lecturas.

La obra que presenta este catálogo, titulada "Levels of sound", desprende multitud de sugerencias que parten tanto del continente (caja de luz y duratrans), como del contenido estructurado por la fuerza de la fotografía y la palabra escrita.

Una instantánea con diferentes elementos: la modelo, los post-it repletos de notas sobre el cuerpo erguido de un retrato inquietante, los iconos audiovisuales, las letras de tiza sobre la pizarra, el mensaje nítido en la parte superior... Toda una escenografía para emitir el mensaje visual que nos habla de la interdependencia del lenguaje para crear un vínculo con lo social. El poder de la palabra que parte del yo personal y la interdicción que existe hacia el otro. Del privilegio cultural y social de unos y la desdicha de otros, de la estratificación social desde el poder a lo marginal. Un mensaje que ensalza esta capacidad humana de la palabra y le otorga la jerarquía más alta: "la palabra viste y prestigia como un abrigo". La carga de denuncia social vendría del añadido... la palabra viste y prestigia como un abrigo... a quienes tienen la suerte de poseerla. Pero también una iconografía al servicio el arte como idea.

- Transcrito del catálogo: Sevilla en abierto. 30 artistas sin una llave. (Sevilla: Salas San Hermenegildo, 4-30 junio, 2002). pp. 50-51. Catálogo de exposición. ISBN: 84-95020-91-2.

•

CURRICULUM

Dionisio González, 1965 Gijón

Datos biográficos

1996

Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Tesis doctoral La Estética del Horror.

Profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

Estudios en universidades o centros de arte en el extranjero

1997

Escola de Artes Avanzadas Aula do Risco. Lisboa. Curso Atelier de cinema.

1996

Escola de Artes Avanzadas Aula do Risco. Lisboa. Curso de Cinema e multimedia.

1994/95

Escola de Artes Avanzadas Aula do Risco. Lisboa. Curso de Cinema e televisao.

1993

Heriot Watt University. College of Art. Edimburgo

1992

The Camberwell College of Art. Londres. Curso de Multimedia y fotografía avanzada.

1991/92

Heriot Watt University. College of Art. Edimburgo. Estudio de postgrado en Estampación artística, procesos infográficos.

1990

Wilkey's Moor Print Workshop. Devon. Estudios de Imagen asistida por ordenador.

Becas y premios

2001

Premio Pilar Juncosa y Sotheby's. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca.

2000

Subvención del Ayuntamiento de Gijón para Producciones Artísticas de Arte Digital.

Premio Unicaja. VI Certamen de Artes Plásticas. Málaga.

Ayuda a la Creación Artística Contemporánea. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

1999

Subvención para Producciones Artísticas: Interdisciplinarias y Multimedia. Fundación Municipal de Cultura. Ayuntamiento de Gijón. Proyecto Portraits and Swimming Pools.

1998

Subvención para Producciones Artísticas: Interdisciplinarias y Multimedia. Fundación Municipal de Cultura. Ayuntamiento de Gijón.

1997

Subvención para Producciones Artísticas: Cinematográficas, Interdisciplinarias y Multimedia. Fundación Municipal de Cultura. Ayuntamiento de Gijón. Proyecto Interiores / Exteriores.

1996

Beca para ampliación de estudios, investigación y especialización artísticas de la Caja de Asturias. Proyecto para investigación audiovisual y multimedia.

1995

Ayuda para la formación de profesionales en artes e industrias culturales. Ministerio de Cultura. Madrid.

1994

Beca para la formación de profesionales en artes e industrias culturales. Ministerio de Cultura. Madrid, para atelier de cine en Aula do Risco. Lisboa.

Beca postdoctoral de Creación e investigación artísticas de la Fundación Municipal de Cultura. Ayuntamiento de Gijón.

1993

Premio de Escultura. Muestra de Arte Joven. Instituto de la Juventud. Junta de Andalucía.

Seleccionado por ABC Cultural entre los 9 artistas que configuran "La última generación de escultores": Nuevas tecnologías, nuevos moldes para el siglo XXI.

1992/93

Concesión de Beca para estancia en el extranjero. Ministerio de Educación y Ciencia. Estudios en Camberwell College of Art. Londres.

1992/95

Beca de Investigación: Programa sectorial de formación de personal investigador. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid.

1991/92

Concesión de la Beca Erasmus. Estudia en el College of Art de la Heriot Watt University. Edimburgo.

Exposiciones individuales

2002

Panópticos. La escritura de lo visible. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca.

2001

Situ-Acciones. Galería Cavecanem, Sevilla.

Levels of Sound. Salas Patio de Escuelas, Centro de Fotografía, Universidad de Salamanca.

2000

Human Hive. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Proyecto escultórico para Arte Público. Ayuntamiento de Gijón.

Levels of Sound. Centro de Cultura Antiguo Instituto, Fundación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Gijón.

1998

La casa Soliman. Galería L.A., Gijón

1996

The impossible stairs. The Cracker Factory, Edimburgo.

1994

La mirada extranjera. Fundación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Gijón.

El verdugo satisfecho. Casa de Cultura, Avilés.

1992

A través del espejo. Galería Carmen Carmona, Sevilla.

1990

La ventana fragmentaria. Galería Lienzo y Papel, Sevilla

Exposiciones colectivas (selección)

2002

Sevilla en abierto. Sala de San Hermenegildo, Sevilla.

La belleza. Sala Plaza de España, Madrid.

ARCO 2002. Galería Cavecanem, Madrid.

Manhattan. Galería Cuadrum, Lisboa.

Obras más representativas de los últimos dos años en Andalucía. Fundación El Monte, Sevilla.

Colección El Monte. Fundación El Monte, Sevilla.

2001

SUK. Sesto Senso, Bologna.

Galería T-20. Murcia.

Solidarios. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Arte y Hotel. Hotel Inglaterra, Galería Cavecanem, Sevilla.

La imagen acosada. Galería María José Castellví, Barcelona.

VII Mostra Unión Fenosa. La Coruña.

Fondos reservados. Galería Cavecanem, Sevilla.

XXXVIII Certamen Internacional de Artes Plásticas. Museo de Pollença, Mallorca.

Art al Hotel. Galería Cavecanem, Valencia.

Colección oficina. Galería Cavecanem, Castellón.
Fondos. Colegio de Arquitectos de Málaga.
Rastros y rostros: Políticas de la identidad. Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana. Itinerante (España y América).
ARCO 2001. Galería Cavecanem. Madrid.
2000
VI Certamen Unicaja Artes Plásticas. Palacio Episcopal de Málaga.
ARCO 2000. Galería Cavecanem. Madrid.
Art al Hotel. Galería Cavecanem. Valencia.
Seleccionado para *Los Cuadernos de Tecla Sala.* Centre d'art Santa Mónica. Barcelona.
1999
New Art. Galería Cavecanem. Barcelona.
Art al Hotel. Galería Cavecanem. Valencia.
1998
Interiores/Exteriores. ARCO 98. Galería L.A., Madrid
Certamen Unicaja de Fotografía. Palacio Episcopal, Málaga (itinerante).
1997
Museo del Grabado Español Contemporáneo. Marbella.
África. Galería L.A., Gijón
1994
Estampas originales/Estampes originals. Casa de la Moneda, Sevilla
Estampes originals/Estampas originales. CASS. Barcelona
1993
Muestra de Arte Joven. Organizada por la Conserjería de Asuntos Sociales, Junta de Andalucía, Málaga, Córdoba, Granada, Sevilla, Cádiz.
1992
Fragmentos. Actualidad del Arte en Asturias, Salas del Arenal, Pabellón de España, Expo'92, Sevilla.
Intercambios: La estampa original. Galería Fernando Serrano, Moguer, Edimburgo.

Obra en colecciones

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
Diputación de Málaga.
Museo Casa Natal de Jovellanos. Ayuntamiento de Gijón.
Instituto de la Juventud. Consejería de Asuntos Sociales. Junta de Andalucía.
Palacio de Congresos. Sevilla.
Colección Unicaja. Málaga.
Caja de Asturias.
Colección Fundación Monte de Piedad. Sevilla.
Colecciones privadas.

PACO SANCHEZ



Todos pudimos comprender, qué significa para Paco Sánchez “ser pintor”: “un hecho cotidiano, algo similar al acto de respirar”. Durante su conferencia observamos que “pintar” (trabajar en el campo del arte) no podría desligarse de su vida cotidiana, pues constituye una necesidad vital del mismo modo que “respirar”. Dicho de otro modo: Paco Sánchez necesita la pintura, al hecho creativo, para respirar, para desarrollarse. Desde que se adentrara y le cautivara el acto de pintar, de realizar una escultura y posteriormente de acometer instalaciones, todo ello se ha constituido en *su sexto sentido* que le permite percibir el mundo, interpretarlo, comprenderlo, de un modo más amplio. De ahí que, también se podría decir: sin este sentido añadido sus opciones de entender lo que le rodea se verían mermadas.

Su proceso creativo, desde sus inicios (1982), ha sufrido profundas y *beneficiosas* crisis –porque para Paco Sánchez el estado de crisis “es más

positivo que negativo". De ahí que continuara diciendo: "las crisis provocan grandes cambios en la forma de pensar y producir". Cambios que le han llevado a moverse cada vez con más comodidad a la exploración de diversos medios de expresión: pintura, escultura, fotografía e instalación –sin descartar otras posibilidades de futuro. Y esto nos habla de un artista con mentalidad camaleónica, que utiliza las herramientas en función de las necesidades particulares del momento. De los inicios cuando construyera grandes formatos de pintura abstracta ha pasado a una obra bidimensional más reducida y portadora de símbolos iconográficos (inscripciones, letras y/o palabras que aluden a las fuentes de las que parte) que reflejan los estados de ánimo.

Algo fundamental que le marca en el modo de entender y producir arte surge en el bienio 1992-1993: conoce a Soledad Sevilla, y lee a Santa Teresa Lisieux. La artista, Soledad Sevilla, le empuja hacia la introspección del fenómeno de la instalación; la interpretación que hace de la monja carmelita le sugiere trabajar de una forma más transgresora: aborda y abandona medios con facilidad, toma lo que le interesa y no refleja ese "estilo definido" que el mercado necesita constantemente para catalogar y encasillar el trabajo de los artistas. Hasta ahora lo que sí ha constituido una verdadera constante ha sido su interés por la interacción del color –tanto en el plano como fuera de él-, las relaciones espaciales de los objetos representados o contruidos, y su interés por el movimiento en el sentido más estricto de la palabra: el espectador se convierte en un agente activo en el proceso creador, con su intervención directa sobre las piezas genera un acto cinético que transforma e interviene en la configuración final de la obra.

Finalmente, decir que su obra sin ser dispersa sí refleja un deseo por lo heterogéneo, lo múltiple, lo fragmentario. Así para comprender el trabajo de Paco Sánchez será necesario unir piezas –que hacen referencia a momentos personales vividos, etapas educativas, procesos de maduración-, hasta conformar el sentido global del trabajo.



Paco Sánchez, *Ángel*. Fundición de plata a la cera perdida y mármol, 20 x 14 x 14 cm. 2001



Paco Sánchez, *Cántico verde*. Óleo sobre tela, 21 x 44 cm. 2001



Paco Sánchez, *Joven Jacinto*. Fotografía digital, 15 x 39 cm. 2003



Paco Sánchez, *Bailarina*. Fundición de plata a la cera perdida y madera, 25 x 12 x 50 cm. 2001



Paco Sánchez, *Hermana n.º 6*. Óleo sobre tabla, 22 x 22 cm. 1999



Paco Sánchez, *Lluvia*. Instalación, hierro, hoja de oro y plata y poliéster, 350 x 140 cm. 2001



Paco Sánchez, *Cántico n.º 21*. Hierro, óleo, hoja de oro y tabla, 40 x 30 cm. 2001



Paco Sánchez, *Entre el cielo y el suelo*. Instalación, madera y óleo, medidas variables. 2000



Paco Sánchez, *Manos*. Fotografía digital, 15 x 45 cm. 2003

BAJO LA LUZ DE TERESA

Mercedes Espiau

Crear es configurar realidades. Organizar líneas y colores; planos, texturas y volúmenes hasta el hallazgo de la imagen hasta la exclamación de ¡Eureka!. Pero eso no es precisamente una tarea fácil. Es más, si es de verdad creación. Suele ser algo muy complejo, e incluso problemático para el artista. Sin embargo, no tiene porqué ser dramático; sobre todo si se entiende como una investigación apasionada (y apasionante), en la que las reglas las fija uno mismo.

Yo estoy segura de que Paco Sánchez lo entiende así. E incluso creo que para él, crear es un placer, una aventura, un juego. Pero como en todo juego, existe un cierto nivel de riesgo: podemos ganar o perder. Aunque eso al final es lo que menos importa. Porque en cualquier caso, lo que de verdad nos gusta a todos es jugar, participar de esa posibilidad de arriesgarse que implica el acto de crear.

Pues bien, Paco Sánchez hace realidad nuestros deseos y nos presenta su obra como una propuesta lúdica. Nos invita a ser artistas, a jugar con esas formas elementales que, teñidas de colores intensos y brillantes, configuran las piezas de un rompecabezas llamado "Bajo la luz de Teresa". Nos deja tocarlas, manipularlas e intercambiarlas, colocándonos, además en una posición privilegiada: no hay reglas de composición o de sentido, solo simple placer combinatorio.

Ahora bien, el juego es una cosa muy seria. Y también muy compleja (los niños aprenden jugando). Así que, al menos deberíamos preguntarnos con qué jugamos. Y al hacerlo, al mirar lo que tenemos delante, descubrimos que las piezas de Paco Sánchez no son sino esas geometrías básicas que constituyen las formas elementales de pensar el espacio y que, aún a pesar de su abstracción poseen una especial naturaleza material, una cualidad objetual, que nos sugiere la existencia real de un universo que, por fragmentado, demanda nuestra ordenación.

Pero esas piezas también son color. Y el color es luz. Y la Luz es de Teresa, pero también es nuestra. Como el espacio que podemos crear y recrear una y otra vez con la combinación de esas formas, esos colores, esas luces. Porque de espacio es de lo que habla en definitiva Paco Sánchez. De un espacio que es a la vez poético y material, concreto y abstracto, lógico y arbitrario, vivido y pensado. Multiforme inacabable y, sobre todo, inevitable. Juguemos pues, será, seguro, un verdadero placer.

Diciembre, 1999

ENTRE EL CIELO Y EL SUELO

Andrés Luque Teruel

Entre el cielo y el suelo hay una distancia infinita, un abismo constituido en ámbito de sensaciones ilimitadas. Como la pintura abstracta de Paco Sánchez, en que la saturación cromática determina un campo de color que minimiza los elementos sígnicos y relega o desecha la organización geométrica para consagrar la celebración de lo pictórico a través del comportamiento de la pintura, ofrecida, como tal, a la intimidad del acto contemplativo.

Cada lienzo es un espacio abierto, una atmósfera configurada por las distintas densidades de uno o, a lo sumo, dos colores cuyas relaciones, las de la densidad y el color, obedecen a la sensibilidad de la pincelada que produce sugestivas veladuras y contornos simples y difusos que proporcionan la sensación de la gradación luminosa.

Ello tiene correspondencia en los óleos sobre la tabla, concebidos como campos visuales ininterrumpidos y sólo concretados por el límite organizador de la cuadrícula del soporte.

Y las cuñas ensambladas mantienen la monocromía, acentúan tales propiedades y proporcionan movilidad. Paco Sánchez supera así la reposada uniformidad del ambiente cromático y propone una nueva relación entre el espacio, la superficie y su prolongación en movimiento.

Ésta anula la objetivación del soporte y, como la infinita distancia entre el cielo y el suelo, no tiene límites y propicia el contraste de paneles en sugestivas instalaciones caracterizadas por la armonía de colores discordantes.

Diciembre, 2000

DE LA LLUVIA Y EL CANTO

Juan F. Cárceles

Son otras infancias, múltiples y ajenas, las que aparecen representadas en la obra de Paco Sánchez. Infancias recuperadas del color sepia que el tiempo les había conferido, traídas a una superficie de oro o plata, para incluirlas, así, en un mundo nuevo, irreal y dotado de una belleza que quizás nunca tuvieron.

Un entorno de oro o plata, como las gotas de lluvia metálica que penden sobre el espacio bidimensional de la superficie coloreada. O invadiendo las tres dimensiones del recinto que acoge la exposición para envolver, como en una sinfonía metálica, al visitante. Gotas de lluvia, como un sinfín de notas que esperan el más leve roce para hacerse sonoras. ¿O son lágrimas? Se asemejan tanto la lluvia y las lágrimas que siempre queda la duda.

Hay ángeles y solos. Espacio tridimensional donde la infancia y el mundo adulto se funden con el mundo fantástico y casi mitológico.

...Y el canto. Coloreado y sonoro. Pugnando a veces por rebasar los límites que el artista le impone. Y siempre armónico. Como una fuerza domeñada por la maestría del creador que, además de una ingente fuerza creadora, posee un sobrado conocimiento del idioma en que se expresa.

Paco Sánchez recrea en estas obras el mundo de la infancia, lleno de ternura, de cantos... y de lluvia. La infancia de los otros ...o su propia infancia observada a través de las otras miradas.

TENGO TANTOS HERMANOS QUE NO LOS PUEDO CONTAR

Juan-Ramón Barbancho

Si bien pudiéramos partir de que el arte abstracto, considerado estrictamente, no existe, sí existe como ente abstracto la idea de la creación artística. Es el complejo mecanismo de la mente creadora, la que, poco a poco, en un proceso gradual y lento, va concretando esa idea, con un trabajo primero, puramente intelectual y después material, dando forma a la idea, traduciendo sensaciones, impulsos, estímulos, vivencias.

Este es el camino el camino correcto, pensamos para llegar al final y concluir en una obra perfecta y acabada. Esto es lo que entendemos por obra de arte.

Obra perfecta y acabada que lo será en tanto sus partes guarden una relación de armonía con el todo y este con su forma y su fondo. Esto es lo que se conoce como Unidad Formal de una obra de arte, condición sine qua non, para que así lo sea.

Este camino descubrimos y recorreremos al acercarnos con una mirada atenta a la obra de Paco Sánchez Concha (Baeza 1.965). El autor ha ido madurando a lo largo de los años con dos conceptos fundamentales: el Color y el Espacio, dando este trabajo como resultado esa obra perfecta y acabada en todas sus partes.

En principio podría parecemos color creando formas, pero no son formas, sino espacios. Espacios particulares dentro del conjunto bidimensional y plano de la totalidad de la obra. Su trabajo, siempre de conjunto, en torno a una idea común, no se articula como un grupo de obras seleccionadas para una exposición.

«Tengo tantos hermanos que no los puedo contar» es una única obra dividida en partes y colores que forman el conjunto de los setenta elegidos, más dos que se colaron.

Lo importante ahora no es ver las cosas, sino mirarlas con atención para comprender su significado. Como decía Ortega y Gasset, «desviendo» lo accesorio y superfluo, centrándose en el contenido, no en el continente, que es simplemente forma y accidente y, como tal, perfectamente prescindible.

Diciembre, 1999

CURRICULUM

Paco Sánchez, 1965 Baeza, Jaén

Datos biográficos

Doctor en Bellas Artes.

A lo largo de su carrera, ha participado en distintos cursos, congresos y jornadas, relacionadas con su especialidad (Pintura) y con el mundo de la enseñanza.

Exposiciones individuales

2001

De la lluvia y el canto. Instalación, Galería Doble Hélice, Dos Hermanas, Sevilla.

2000

Yo tengo tantos hermanos que no los puedo contar. Pinturas y Esculturas, Galería Ramón Puyol, Algeciras, Cádiz.

Entre el Cielo y el Suelo. Instalación, Galería Arte XXI, Madrid.

1999

Bajo la Luz de Teresa. Instalación, Universidad Internacional de Andalucía, Sede Antonio Machado, Baeza.

Bajo la Luz de Teresa. Instalación, Real Sociedad Económica de Amigos del País, Jaén.

Pinturas y esculturas. Fundación Unicaza, Ronda, Málaga.

1998

Mejorarte. Mercado Arte Contemporáneo, Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

1997

Tardes de Paz. Pinturas y Esculturas, Galería Niel-Io, Sevilla.

1993

Pinturas. Galería Príncipe de Asturias, Sevilla.

1988

Galería JL (Imaginarte), Sevilla.

1982 Galería Los Aliatares, Baeza.

Concertadas

2003 Lluve, duele y llueve. Instalación, Galería La General, octubre, Jaén.

Exposiciones colectivas

2003 La cuesta de enero. Galería Birimbao, Sevilla.

2002 *Pequeño Formato*. Galería Haurie, Sevilla.

Unidos por el Arte. El Palillero, Cádiz.

XXIII Certamen Internacional de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera. Utrera, Sevilla. Premio adquisición.

Colectiva de Pinturas. Casa de las Columnas, Sevilla.

2001

XXI Concurso Internacional de Escultura Jacinto Higuera. Museo Jacinto Higuera, Santisteban del Puerto, Jaén.

Pinturas y Esculturas. Pabellón Galería Doble Hélice. IV Feria de Muestras de Dos Hermanas, Sevilla.

VI Muestra de Artes Plásticas al aire libre Ciudad de Dos Hermanas. Dos Hermanas, Sevilla.

VI Muestra Ciudad de Dos Hermanas. La Almona, Dos Hermanas, Sevilla. Premio adquisición.

Exposición colectiva de pintura. Museo de Carruajes, Sevilla.

XXII Certamen Internacional de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera. Utrera, Sevilla. Premio adquisición.

2000

XIII Certamen de Pintura Emilio Ollero. Hospital de San Juan de Dios, Jaén.

Pequeño Formato. Galería Haurie, Sevilla.

Pinturas Pro-patronato Rey San Fernando. Club Antares, Sevilla.

VI Premio Nacional de Pintura y Escultura Universidad de Sevilla. Modalidad Diseño gráfico. Sevilla.

Aproximación a las Artes Plásticas Giennenses en el umbral del siglo XXI. Museo Provincial de Jaén.

Testimonios. Excelentísima Diputación de Sevilla.

Colectiva Inaugural. Galería Arte Espacio, Sevilla.

1999

V Premio Nacional de Pintura y Escultura Universidad de Sevilla. Modalidades Pintura y Escultura. Escuela Superior de Ingenieros Industriales, Sevilla.

Arte-Sevilla. I Feria de Arte Contemporáneo de Sevilla. Galería Martín Iglesias, Palacio de Congresos y Exposiciones, Sevilla.

Rincón del Pintor. Hotel Los Lebreros, Sevilla.

Dos Pintores y un Escultor. Galería M&+R, Madrid.

XX Certamen Internacional de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera. Casa de la Cultura, Utrera.

Mejores diseños ornamentales. Facultad Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

Supermercado del Arte. Americans Prints, Sevilla.

1998

Pintores locales. Ayuntamiento de Baeza.

XIX Certamen Nacional de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera. Casa de la Cultura, Utrera.

XII Certamen de Fotografía Cristóbal Cruz. Antiguo Cuartel de Sementales de Baeza.

XX Concurso Internacional de Escultura Jacinto Higuera. Museo Jacinto Higuera. Santisteban del Puerto, Jaén.

Expojuventud. Palacio de Exposiciones y Congresos de Sevilla.

1997

III Premio Nacional de Pintura y Escultura Universidad de Sevilla. Modalidad Escultura. Sala de Exposiciones del Rectorado. Sevilla. Finalista.

Semana Machadiana. Escuela de Artes y Oficios Gaspar Becerra, Baeza.

Memorial de la Esperanza. Asociación "SIDA Contigo", Sevilla.

Conceptos. Galería Niel-lo, Ayuntamiento de Sevilla.

Pinturas. Sala de Exposiciones Gaspar Becerra. Baeza.

Pinturas. Aniversario Hermandad Santísimo Cristo de la Caída, Baeza.

1996

Jóvenes artistas pro-Bosnia. Club Antares, Sevilla.

Artistas. Sala Gaspar Becerra, Baeza.

Pinturas. Capilla de la Universidad, Baeza.

Pinturas. Galería Huerta del Rey, Sevilla.

Semana Internacional de Turismo Interior. Universidad Internacional de Andalucía, Baeza.

1993

Premio FOCUS 1992. Iglesia de los Venerables, Sevilla. Finalista.

Joven Escuela de Sevilla. Jerez de la Frontera, Cádiz.

Artistas con Cuba. Convento de Santa Inés, Sevilla.

Cuatro pintores. Galería el Estudio, Sevilla.

Inaugural. Galería Atarazanas, Baeza.

50 Artistas contra el SIDA. Casa de Murillo, Sevilla.

1992

Jóvenes Creadores. Sala Agea, Sevilla.

1991

IV Certamen nacional de Pintores para el 92. Sala Villasís, El Monte, Sevilla.

Artistas por la Paz. Rectorado y Palacio Arzobispal, Sevilla.

1990 *Paco de Juan*. Sala Agea, Sevilla.

1989 Nueve pintores y un espacio. Escuela Superior de Ingenieros Industriales, Sevilla.

Obra en colecciones y fondos

Museo de Arte Contemporáneo de la Habana, Cuba.

Consejería de Educación y Ciencia, Jaén.

Universidad Internacional de Andalucía.

Ayuntamiento de Utrera.

Fundación Municipal de Cultura José Luis Cano, Algeciras.

Fundación Unicaja, Ronda.
Colección Arte XXI, Madrid.
Fondo Galería Birimbao.

Colecciones privadas

Alemania, Inglaterra, Sudáfrica, Suecia, Mozambique, Francia, Portugal,
México y Estados Unidos.

Bibliografía

AA. VV. Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del Siglo XX, Madrid: Forum Artis, 1998, Tomo XIII, p. 3886.

Barbancho Rodríguez, Juan-Ramón: "Tengo tantos hermanos que no los puedo contar", en catálogo de la exposición, Algeciras, 2000.

Cárceles Pascual, Juan: "De la lluvia y el canto", en catálogo de exposición, Sevilla, 2001.

De La Torre, Isabel: "Bajo la luz de Teresa", *Nuevo Jaén*, 28 agosto, 1999, p. 38.

Espiau, Mercedes: "Bajo la luz de Teresa", en catálogo de exposición, Sevilla, 1999.

Extremaña, Antonio: "La pintura como pasión vital", *Diario Jaén*, 26 Diciembre, 1999, p. 17.

García, Andrea: "La expresión artística de la lluvia al canto", *Diario El Nazareno*, 22 noviembre, 2001, p. 19.

Luque Teruel, Andrés: "Entre el cielo y el suelo", en catálogo de exposición, Madrid, 2000.

Ordóñez, Antonio: "Bajo la luz de Teresa", *Diario Regional Ideal*, 1 septiembre, 1999, p. 6.

Ortega Molina, Eusebio: Memoria de una gestión democrática 1979-2003. Jaén: Ayuntamiento de Baeza, 2002, pp. 198-199.

*

JUAN F CARCELES



Juan F Cárceles en 2002

La pintura de Juan F. Cárceles es de naturaleza intimista: se relaciona con “su” propio entorno. Él mismo, cuando impartió la conferencia, señalaba al respecto que sus intenciones no van más allá de recrear sus vivencias y momentos personales. Tal vez por ello, su estilo pictórico esté cargado de honestidad: no se ha regido por los cambios que el sistema de mercado impone, sino que en los últimos veinticinco años se ha mantenido fiel a sí mismo.

A lo largo de estos años los cambios en su trabajo han sido mínimos. Algo de esperar dada su actitud frente al hecho artístico: “mi pintura no es nada en el sentido de pretensión” –llegó a manifestar. Si el *espectador interesado* contempla su trayectoria percibirá que la transformación más importante se ha dado en el empleo del color: del predominio inicial de pardos (muy presentes en sus comienzos a mediados de los 70, con los que probablemente reflejara preocupaciones, ansiedades y conflictos internos) se ha inmerso –de manera gradual y pausada-, en los azules, amarillos y naranjas, generando una atmósfera más luminosa y cálida. Hoy su pintura derrocha más luz, ¿más esperanza? El estudio del binomio color-luz ha sido una constante en sus intereses, aspecto que se remonta a los inicios de su trayectoria cuando desde entonces sintiera admiración y estudiara a Rembrandt y Leonardo –autores que consiguen proyectar el misterio de la atmósfera y la luz en la pintura. Si a estos intereses sumamos las riquezas de veladuras, texturas ópticas y un riguroso

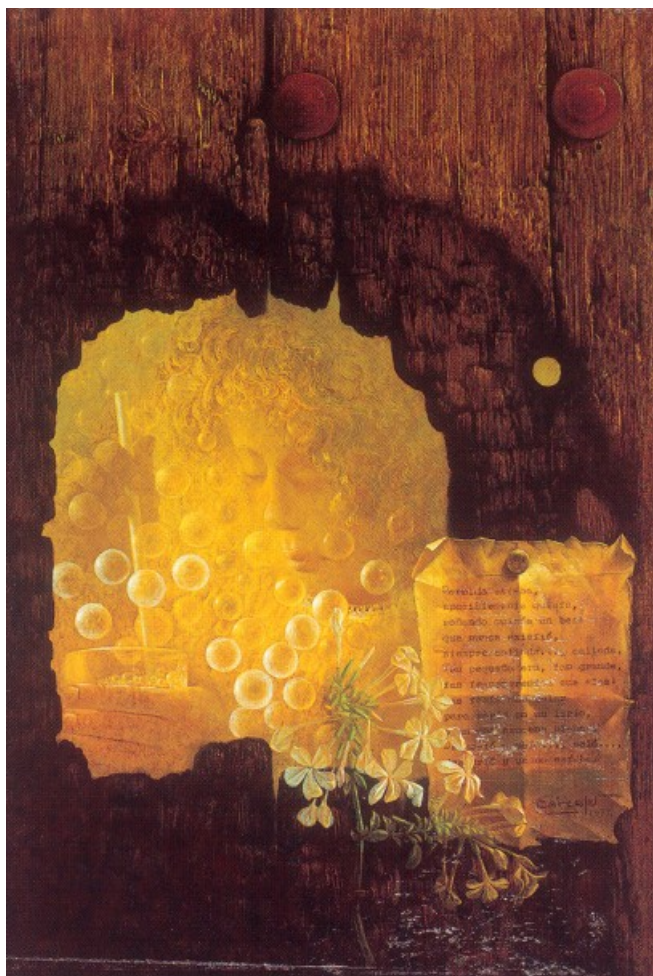
control de la forma podremos acercarnos al universo que proyectan las escenas de Cárceles: un ambiente onírico, de esperanzas y desesperanzas, un “mundo” que él fabrica y conecta con la memoria, con vivencias de un presente, y de un pasado; siendo el resultado formal inquietante, por el sentido de “aparición” que proyecta el conjunto y por lo que sugiere de un *tiempo detenido*.

La presencia de la figura humana y en particular del cuerpo de la mujer es la segunda gran constante en su trabajo; le otorga un sentido alegórico, nunca literal. Su representación la acompaña, en la composición, de otros elementos (madera, pompas de jabón, espacios rotos, flores,...) a los que confiere, igualmente, un contenido simbólico: frustración, brevedad del tiempo, temor, esperanza, libertad,... Con ello, pretende la construcción de un ambiente “de juego estético” donde el espectador deberá interpretar y relacionar las diferentes interpretaciones halladas en la superficie del cuadro. Finalmente, señalar que para conocer la naturaleza de Juan F. Cárceles, el lector deberá imaginar al pintor en su estudio trabajando hasta altas horas de la madrugada, sin prisas.

Se han consultado las publicaciones siguientes:

Juan F. Cárceles. Ausencias y otras realidades. (Madrid: Galería Heller, 5-30 octubre, 1993). Catálogo de exposición. Depósito Legal: SE-1333-1993.

Juan F. Cárceles. Silencios y soledades -25 de 25. (Sevilla: Galería de Arte Haurie, 25 abril-20 mayo, 2002). Depósito Legal: SE-1287-02.



Juan F. Cárceles, *Recuerdos*. Óleo sobre madera, 41,5 x 28 cm. 1977

Hoy podría inventar la más sublime historia
y despertar el asombro de tu mirada inquieta.

Hoy podría contarte
la otra historia del mundo
que acaba donde empieza.

Esa que desconoces.

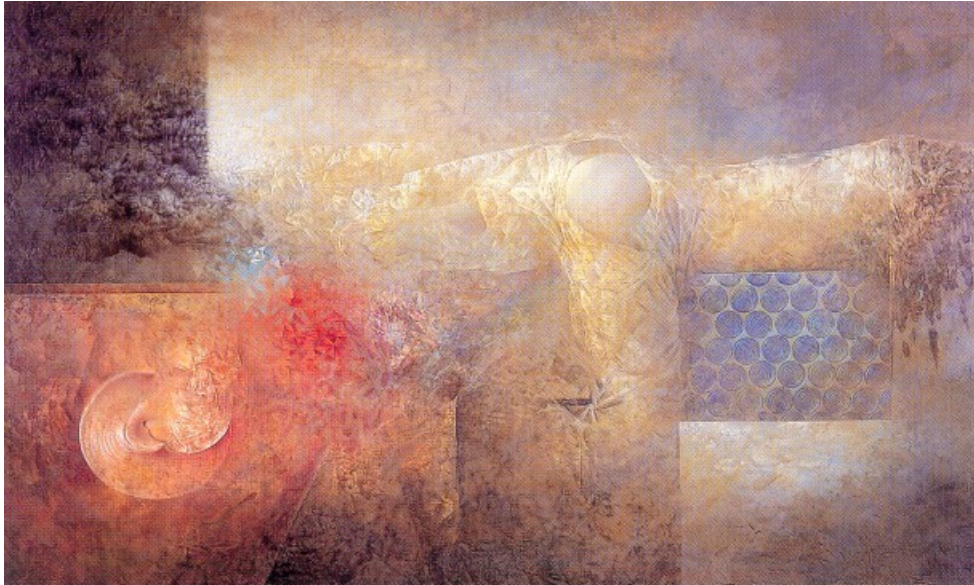
En la que los ríos son
las lágrimas de la selva,
y el color del arco iris
es la sombra de una estrella.

Que las simas son heridas
horadadas en la tierra
y el huracán un lamento.

Y que las aves no cantan,
que reclaman tu presencia.

Que la creación no es verdad,
que es una falsa leyenda,
que no ha sido concluida
hasta el día de tu existencia.

Hoy te podría contar
una historia extraordinaria,
si quisieras entenderla.



Juan F. Cárcelos, *Deshaciendo la creación*. Óleo sobre madera, 70 x 114 cm.
1979-80

Soñemos, nuevamente,
el amor que tanto amábamos.
Reconstruyamos beso a beso
los besos de su boca,
las huellas de sus manos.
Pintemos, nuevamente,
como un mar infinito
de cabello ondulado.
Y amémosla de nuevo,
como nunca –bien lo sabes–
habíamos amado.



Juan F. Cárceles, *Cuando despierta el alba*. Óleo sobre madera, 41 x 33 cm. 1993

De nuevo entre tus manos –en otro espacio-
Renacerán las flores y los sueños.
Podremos inventar un nuevo juego
y jugaremos juntos debajo de otro árbol.

Y, aunque no pueda ser aquél que ayer plantamos,

—muerto de olvido—
se vestirá de nubes,
de tan alto.

De nuevo entre tus manos renacerán las flores.
Cuando yo olvide la mar... y tú tu llanto.



Juan F. Cárceles, *El día que murió la primavera*. Óleo sobre madera, 114 x 250 cm. 1978-81

Tú, caminando en la orilla.
Y yo a la orilla del mar
me vengo a inventar a solas
las olas de tu mirar.
Tú, en la orilla.
Y yo a la orilla
hoy te he venido a buscar.
Ay, dolor de la distancia.
De orilla a orilla está el mar.



Juan F. Cárceles, *Espacio para una pleamar ausente*. Óleo sobre madera, 81,5 x 122 cm. 1981-1986

El mar, como un recuerdo amanecido,
me ha inundado de golpe esta mañana,
bañando cada poro de mi alma
con la luz desalada del olvido.

Y de nuevo otra huella se ha fundido
en nuestra orilla, ahogada por las aguas
de la mar –ausente olvido-
que olvidaste acallar tan de mañana.
Hoy de nuevo la mar, como un recuerdo,
ha aromado de sal un beso nuevo
y ha bañado de ausencia una mirada.



Juan F. Cárceles, *La piel iluminada*. Óleo sobre DM, 34 x 40 cm. 2001-02

Y logré olvidar la mar
... y tú tu llanto.
¿O acaso no has olvidado?
¿Y nuestros sueños nuevos,
y los interminables juegos
jugados bajo el árbol?
-Aquél que ayer plantamos
y hoy se viste de nubes
de tan alto-
¿Aún duele tanto en ti aquel dolor
que no has perdonado?



Juan F. Cárceles, *El regreso*. Óleo sobre madera, 63,5 x 100 cm. 1979

La distancia
del beso estremecido.
La piel ausente.
Y la mirada.
Aliento que nutre
otra mirada.
Inaprensible reflejo,
hoy más que presente
en cada nueva ventana
abierta, de la estancia.



Juan F. Cárceles, *Reflejos de ausencia*. Alquídica y óleo sobre madera, 154 x 101 cm. 1992-93

Eras como esa lluvia que, inesperadamente,
estallaba en noviembre y fundía la escarcha.
Manantial imparable que manaba del alma
bañando tus dos noches en un mar transparente.

Eras la transparencia del vado que remansa
serenamente el canto de la voz de este río
prometido en diciembre, tremulante de frío,
como hiedra abrazada al tronco que la agranda.

Vencedora del mar irisado de miedo,
dos lunas divididas por la herida del centro.
Eras la primavera que en marzo renacía.

El miedo acumulado en años de silencio,
como un dolor amigo cobijado en el pecho.
En julio, eres de nuevo la ausencia conocida.



Juan F. Cárceles, *Cuando comienza el tiempo iluminado*. Óleo sobre DM, 35 x 38 cm. 2001-02

El corazón, a veces, se resiste
a entregarse al descanso
y se empecina
en cercar con el sueño tu morada.
Y se obstina, insistente, en la tarea
De recordar tu cara.
Empeño inútil del corazón cansado
que no puede, siquiera, recordar

la luz de tu mirada.

El corazón, a veces, se resiste
hasta que la fatiga al fin lo hace rendirse
cuando despierta el alba.

CÁRCELES*

M.A. García-Viñolas

Para entrar en la consideración del arte, el Realismo debe vencer la resistencia de “lo evidente”, cruzar esa frontera de la perfección formal que una tentadora superficie le ofrece y olvidarse de su propio poder de imitación. Sólo así la obra bien hecha “se hará” obra de arte.

Este pintor sevillano, de apenas veintiséis años, y que ahora, por vez primera, presenta su obra en Madrid, supo desde un principio lo que había que hacer de su extraordinario dominio para retener la semejanza de las cosas. Y lo hizo. Sumergió la perfección de su dibujo en una atmósfera de emoción poética, donde quedaba diluida la agresividad de las aristas: le dio al color una cálida templanza: cristalizó el misterio en voladura y matices, sin dejar que la pintura se enredara en las confusas anécdotas de una especulación literaria, y emplazó a la belleza en el recinto propio del arte de pintar. Y aquí, y no en la consumada maestría del oficio que se ve a simple vista, en donde está, para todo el que la quiera ver, la razón de ser de esta pintura de Juan Cárceles.

Pocas veces se nos ha ofrecido una primicia tan resuelta. Y pocas veces esa lograda resolución ha contenido un germen tan vivo de esperanza. Porque sería hermoso, pero triste, hablar ya de “llegada” cuando estamos a tan corta distancia, apenas unos años de la “salida”. Esta refinada perfección forma, tan evidente en la obra de Cárceles, no está “detenida” en esa complacencia de sí misma, que conduce al amaneramiento. El pintor sabe, pese a su juventud, que el arte verdadero está lindando siempre con el infinito. Y sabe que aquella divisa que adoptó Nietzsche: “No llegar nunca”, es válida para todas las artes. Una estancada perfección de oficio no nos hubiera emocionado como lo ha hecho esta pintura, que hace irreal a la realidad, porque le infunde un ánima poética, donde se recrea lo creado. Juan Cárceles ha vencido la tentación de “quedarse” prendido en las apariencias consumadas, y ha entrado en ese reino de mayor aventura y más ventura que ofrece el arte cuando se ha desprendido ya de la cápsula del artificio, que tantas veces sirve de cohete propulsor. Porque sólo así habrá siempre, como lo hay ahora un amanecer en su pintura.

* Transcrito del artículo: M.A. García-Viñolas, “Cárceles”, *Pueblo*, octubre, 1978.

JUAN CÁRCELES: VISIONARIO Y REALISTA*

José Hierro

Juan Cárcelos –lo leo en el catálogo de la exposición que presenta en la Galería Bética de Madrid- es un pintor sevillano nacido hace veintiséis años. Lo primero que hay que decir de él es que se trata de un gran artista con peligroso dominio de la expresión pictórica. No hay duda de que el artista debe tener un dominio –cuanto más, menor- de la expresión. Pero a condición de que no caiga en el virtuosismo, en el alarde. Y no sé hasta qué punto podrá Juan cárcelos rechazar tal tentación. Hasta qué punto evitará, podrá capear el riesgo de que le seduzcan los medios y desprece los fines. Pero dejemos a un lado los presentimientos temerosos, puramente subjetivos, para centrarnos un poco en la obra.

Cárcelos es un visionario al tiempo que un realista. La materia de su arte es unas veces la realidad –patios, escalera, naturalezas muertas- y otras, imágenes de pesadilla –figuras espectrales, fragmentadas, envueltas en luminosidades que sólo existen en el sueño-; pero en el primer caso trata los elementos de la realidad de un modo tal que los convierta en materia soñada o evocada. En el segundo caso, cuando pinta visiones, lo hace con la minuciosidad, la precisión de quien plasma cosas existentes. El resultado de todo ello es este arte surreal, fantástico, onírico. Es el hiperrealismo que mira al costado misterioso de la vida en vez de a su costado lógico. Es el naturalismo que pinta alucinaciones.

Lo de “naturalismo” no ha surgido casualmente, ni por afán de hacer una frase más o menos ingeniosa. El pintor naturalista es el que ama a la realidad representada más que a los medios artísticos utilizados en la representación. El pintor naturalista aspira a ser una cámara fotográfica. Aspira a que no se pueda distinguir entre el modelo y el cuadro que lo imita. Es aproximadamente, lo que hace Cárcelos, sólo que buscándose sus temas en la dimensión de lo mágico.

Pero sucede una cosa curiosa: inicia su obra pretendiendo que ésta no sea otra cosa que el trasunto fiel de una escena vista en su imaginación. A lo largo del proceso creador, que culminará en el cuadro definitivamente terminado, parece que va enamorándose con justificado narcisismo, de su propia maestría. Y para que ésta brille más, despoja al tema de su inicial desnudez, de su magia más pura, y –mediante un proceso lógico- lo va haciendo “más fantástico”, sin otro fin que el de que nuevas dificultades, nuevos problemas pictóricos, le permitan poner a prueba, rematando victoriosamente, su habilidad. Hay cuadros de Cárcelos que equivalen a una victoria sobre un enemigo poderoso que muy pocos, aparte de él, serían capaces de vencer. Un enemigo más poderoso que por el hecho de que ha sido Cárcelos quien le ha proporcionado armas de las que primitivamente carecía.

- Transcrito del artículo: José Hierro, “Juan Cárcelos: Visionario y realista”, *Guadalimar*, n. 36, noviembre, 1978, pp. 66-67.

-

LA PINTURA DE EUROPA EN LA PINTURA SEVILLANA DE JUAN CÁRCELES*

Elena Florez

Hace tiempo escribí, con motivo de la exposición de un pintor sevillano, que de esa ciudad, de esa extraordinaria fuente de extraordinarios artistas, vendría la nueva escuela del arte español; nuevo por no perder la memoria de la tradición.

Y no me equivoqué, porque hoy es otro pintor nacido en Lora del Río, en 1952, quien me ratifica en aquella esperanza anterior. Un pintor que se llama Juan Cárceles y que en Galería Bética presenta toda su obra que data de 1974.

Para empezar mi felicitación a Galería Bética por inaugurar, precisamente en el día 18, efemérides de San Lucas Evangelista, el famoso Patrono de todas las corporaciones de artistas en Europa desde hace cuatro siglos. A tal patrón de honor de esta estupenda pintura cuyo signo es lo emblemático, según el rango de la singular elección de Los Valdés Leal y Pereda, después El Bosco, anteriores a Rubens y como final Dalí, y otros muchos más.

Juan Cárceles lleva ese mundo de símbolos y significados por el camino de la luz y la forma femenina. Junto a un desnudo a medias entrevisto, las telas, que son protección de temores y ensueños. Al lado de una armadura la piedra de la muralla y un rostro que asoma como posible avance de un Apocalipsis cósmico. Y en el *Éxtasis del viento*, la forma real se mezcla con lo artificioso, ¿maniquí?, ¿muñeco? Y *A orillas del silencio*, la niña dormida y confiada ignora la amenaza de un monstruo émulo del Goya *negro* que es símbolo factible del contraste entre la aurora y el infierno.

Toda la obra de Cárceles está empapada de personajes menudos y vivaces que parecen representar ese rebullir constante de lo siniestro que rodea al hombre como presencia de lo fatal. Y flores secas y espinosas o de vida frágil y efímeras. Flores pajizas, azules y cárdenas. Hay también libros con mensajes antiguos y desoídos; con enseñanzas despreciadas pero con páginas abiertas como esperando que unos ojos sagaces entiendan, por fin.

También está la vida de la casa vivida y protectora. Rincones con maceras de flores sencillas, con plantas agradecidas que han echado raíces en un bote cualquiera.

La poesía solemne y desengañadamente serena de Quevedo parece haber inspirado algunos de estos cuadros. O ese largo susurro becqueriano que se plasma en la tabla titulada: La vida, la muerte..., la esperanza. Se mezclan en estas obras elementos, objetos, telas interiores de sabor antiguo con cosas que pertenecen a las tendencias más próximas a nuestro tiempo como el dadaísmo o las formas inventadas del *collage*. Por supuesto, y como puede deducirse de lo antes escrito, el surrealismo en visión peculiar de Cárceles está presente en el ambiente general de estos cuadros; excepto los de esas versiones de la casa rural.

Juan Cárceles tiene una portentosa imaginación para crear asuntos de ensueño, de ficción, incluso de escalofrío. Y el acierto de su elección reside en

saber que se cuenta con facultades excepcionales para dejarlo en el punto justo donde la serenidad se impone al exceso. Unas facultades que reordena el pensamiento y ejecuta con la seguridad de lo que se sabe. Y lo que sabe Juan Cárceles es mucho y bueno.

Ha asimilado del expresionismo abstracto esa manera de tratar la materia cuarteada en multitud de planos de colores superpuestos, pero sin que la pasta rebase la superficie lisa de la pintura de las tablas primitivas por ejemplo: técnica contradictoria pero eficaz en este caso. Ha aprendido de Rembrandt la magia de la luz tamizada por gradaciones de la distancia que separa el espacio de los volúmenes. Ha captado el aire, ése que palpita en *Las Hilanderas* de Velásquez. Ha captado el dibujo casi enfermizo de los surrealistas –que no lo es en Cárceles- con la preocupación por el minúsculo detalle. Ha matizado el color de tal manera que el óleo parece acuarela densa y siendo profundamente colorista sólo se ve la quintaesencia del mismo.

Juan Cárceles es notario de su pintura de toda la gran pintura italiana., flamenca, holandesa y española, además de la alemana. Y esto, que puede parecer exagerado resumen, no lo es porque he empezado por hablar de la escuela sevillana, de la tradición donde todo el magisterio del arte se encierra. Es el mejor aprendizaje de quien aspira a ser artista. Hasta en la firma de sus cuadros pone Cárceles el cuidado de un pintor del XVII escribiendo su nombre en una hora suelta o en un libro. Y la gracia velazqueña del autorretrato la coloca en la circunferencia de una chincheta, como en la tabla titulada: *Recuerdos*.

Dueño de una técnica que roza el preciosismo; lo elude el pintor de Lora del Río con la audacia de esa introducción *informalista* en el tratamiento de la materia que antes he citado. Y lo esquiva, también, dándole a su manera de procedimiento una flexibilidad que airea cuanto de sujeción a la disciplina de combinar varios temas en un mismo cuadro tiene de peligrosos; porque sí lo tiene, en otros pintores, por abigarramiento de figuras y detalles.

Una gran elegancia del concepto de la pintura que quiere permaneces campea en toda la exposición. Permanecerá, porque me dicen que Juan Cárceles no tiene prisa. Es el secreto del talento.

- Transcrito del artículo: Elena Florez, “La pintura de Europa en la pintura sevillana de Juan Cárceles”, *El Alcázar*, 1 de noviembre, 1978, p. 34.

CURRICULUM

Juan F. Cárceles, 1952 Lora del Río, Sevilla

Datos biográficos

Entre junio de 1972 y junio de 1975 cursa los cinco años de los estudios de Bellas Artes en la Escuela Superior de Bellas Artes “Santa Isabel de Hungría” de Sevilla. A los doce años comienza a asistir al taller de Miguel González Sandoval, pintor cordobés residente en Lora del Río. Durante el curso 1975-76 colabora en la cátedra de *Procedimientos Pictóricos*.

Profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla desde 1976 (Escuela Superior de Bellas Artes hasta 1978).

Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla desde 1986.

Profesor Titular de Universidad, área de Pintura, desde 1987.

Exposiciones individuales

1973 Casa de la Juventud, Lora del Río, Sevilla.

1977 Galería Haurie, abril, Sevilla.

1978 Galería Bética, octubre, Madrid.

1985 Galería Kreisler, Madrid.

1992 Sala Gaudí, Barcelona.

1993 *Ausencias y otras realidades*, Galería Heller, Madrid.

1995 *Interiores con figuras*, Puerto Real, Cádiz.

1995 *Pequeños formatos*, Gines, Sevilla.

1996 Galería Álvaro, Sevilla.

2002 Silencios y soledades 25 de 25, Galería Haurie, 25 abril-29 mayo, Sevilla.

Exposiciones colectivas

1969 *I Exposición de Primavera*, Lora del Río, Sevilla.

1973 *Bellas Artes 73*, Ateneo, Sevilla.

1974 *Bellas Artes 74*, Ateneo, Sevilla.

LXXIX Exposición de Primavera, Sevilla.

XIX Exposición Regional de Pintura, Morón de la Frontera, Sevilla.

I Exposición de Arte, Osuna, Sevilla.

Primera Exposición de Artistas Locales, Lora del Río, Sevilla.

Premios de la LXXIX Exposición de Primavera, Ateneo, Sevilla.

Expresiones de Amigos, Tocina, Sevilla.

1977 *XXVI Exposición de Otoño*, Sevilla.

1978 *El Realismo en la pintura actual española* (Seleccionado), Moscú y Leningrado.

Seis artistas actuales, Galería Haurie, Sevilla.

1979 *Nuevas obras de viejos amigos*, Galería Bética. Madrid.

XXVIII Exposición de Otoño, Sevilla.

Premio Cáceres de Pintura, Cáceres.

1980 *La Figura, el Bodegón y el Paisaje en la pintura de los años 80*, Galería Bética, Madrid.

El intimismo en la pintura española, siglos XIX y XX. Quito (Ecuador) y Santo Domingo (República Dominicana).

Línea, espacio y expresión en la pintura española actual, Buenos Aires (Argentina).

III Bienal de Joven Pintura Contemporánea, Barcelona.

Premio Valladolid de Pintura, Valladolid.

1981 *Seis pintores para tres temas*, Galería Haurie, Sevilla.

Linha, espaço e expressão na pintura espanhola atual, Río de Janeiro, Brasília, São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, San Salvador y Recife (Brasil).

Pintores y Escultores Sevillanos en Homenaje al XXXI Congreso Mundial de Juventudes Musicales, Reales Alcázares, Sevilla.

Desde la Realidad. Sala Talía, Marbella, Málaga y Galería Bética, Madrid.

Premio Cáceres de Pintura, Cáceres.

Spanish Art Tomorrow, Exposición itinerante que durante los años 1981-1983 fue mostrada en diversos museos y universidades de Estados Unidos.

1982

Artistas del Aljarafe. Mairena del Aljarafe.

Línea, espacio y expresión en la pintura española actual, México D.F. y Santo Domingo (República Dominicana).

Homenaje a Murillo en el Tricentenario de su muerte, Sevilla.

XXXI Exposición de Otoño, Sevilla.

1983

Artistas Andaluces. Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

El desnudo, una realidad, Galería Heller, Madrid.

XXXII Exposición de Otoño, Sevilla.

1984

Pintores de Sevilla, Ayuntamiento, Sevilla.

Muestra de Pintores Loreños, Lora del Río, Sevilla.

1985

Exposición de Artistas Plásticos. Mairena del Aljarafe, Sevilla.

Tercera Muestra de Pintura y Escultura, San Fernando, Cádiz.

Exposición colectiva. Galería Malacke, Málaga.

El realismo de Huertas, Abuja y Cárceles, Galería El Porche, Pamplona.

1986

Homenaje a Manuel Ferrand, Sala Chicarreros, Sevilla.

Homenaje a Álvaro, Galería Álvaro, Sevilla.

Nueva Muestra de Pintores Loreños, Lora del Río, Sevilla.

Artistas Plásticos del Aljarafe, Mairena del Aljarafe, Sevilla.

Artistas Plásticos, Excmo. Ateneo, Sevilla.

XVIII Exposición de Bellas Artes, Palacio de la Diputación, Cádiz.

XLVII Exposición Nacional de Artes Plásticas, Valdepeñas, Ciudad Real.

Certamen Nacional de Pintura y Escultura, Sala Chicarreros, Sevilla.

I Muestra de Artes Plásticas. Monasterio de San Jerónimo de Buenavista, Sevilla.

V Premio Internacional de Pintura Eugenio Hermoso, Fregenal de la Sierra, Badajoz.

1987

Artistas y Colegio, Mairena del Aljarafe, Sevilla.

Artistas Sevillanos, Delegación de Cultura. Junta de Andalucía, Sevilla.

VI Premio Internacional de Pintura Eugenio Hermoso, Fregenal de la Sierra, Badajoz.

1988

Sevilla. Arte Contemporáneo, Caja General de Ahorros de Granada, Granada y Madrid.

Memorial Álvaro, Galería Álvaro, Sevilla.

Pintores Andaluces, Galería El Marco, Sevilla.

Artistas en el Aljarafe, Galería El Taller, Mairena del Aljarafe, Sevilla.

1989

Tarjetas de Pintores, Galería El Taller, Mairena del Aljarafe, Sevilla.

1990

Desde Sevilla, Galería Era, San Fernando, Cádiz.

VI Exposición de Pintores Andaluces, Dos Hermanas, Sevilla.

Última 90, Galería Nolde, Navacerrada, Madrid.

Diez Artistas de la Pintura y Escultura Contemporáneas, Tocina, Sevilla.

1991

Profesores de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Cartagena, Murcia.

Arte Meridional, Edificio Coliseo, Sevilla.

1992

Memorial Álvaro, Galería Álvaro, Sevilla.

Pinturas y Dibujos de Cárceles y Villate, Galería Era, San Fernando, Cádiz.

EUROP'ART 92. Salon International des Galeries d'Art actuel, Haurie Galería de Arte, Ginebra (Suiza).

1993

Galería Espin, Bilbao.

Pequeños formatos, Galería Haurie, Sevilla.

1994

Galería Thais, Lorca, Murcia.

Obras sobre papel, Galería Álvaro, Sevilla.

Sala Molviedro, Sevilla.

1995

Homenaje a Rafael González, Galería Álvaro, Sevilla.

XLIV Exposición de Otoño, Sevilla.

XXV Salón de Otoño, San Fernando, Cádiz.

1996

Maternidades, Galería Euroarte, Lisboa (Portugal).

Artistas y el Colegio en su XXV Aniversario, Colegio del Aljarafe, Mairena del Aljarafe, Sevilla.

Certamen Andaluz de Bellas Artes, Ateneo, Sevilla.

Iª Grande Mostra de Pintura Realista em Portugal, Galería Euroarte, Lisboa (Portugal).

1997

Memorial Álvaro. Obra sobre Papel, Galería Álvaro, Sevilla.

Pintura Hispalense, Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

Pintura Hispalense, Instituto Cervantes, Roma (Italia).

Exposición Homenaje a D. José Hernández Díaz, Museo de Bellas Artes, Sevilla.

Pequeños Formatos. Pintura y Escultura, Galería Haurie, Sevilla.

1998

Memorial Álvaro, Galería Álvaro, Sevilla.

El Arte: Un viento de paz para Centroamérica, Galería Haurie, Sevilla.

1999

Artistas por el Ateneo, Sala Velázquez, Ateneo, Sevilla.

Pintores de Ciudad Aljarafe 1973-1998, Mairena del Alajarafe, Sevilla.

Professores da Faculdade de Belas-Artes de Sevilla, Galería Euroarte, Lisboa (Portugal).

Dibujos, Galería Haurie, Sevilla.

51 Frankfurter Buchmesse (Pabellón de Arte), Francfort (Alemania).

Feria de Arte LINEART' 99, Gante (Bélgica).

XXIX Certamen Nacional de Pintura "Salón de Otoño", San Fernando, Cádiz.

Pequeños Formatos de Navidad, Galería Haurie, Sevilla.

2000

Obra sobre Papel, Galería Álvaro, Sevilla.

A Rolando Campos, Colegio Mayor Maese Rodrigo, Mairena del Aljarafe, Sevilla.

Exposición Colectiva de Pintura del Patronato Local Rey San Fernando, Club Antares, Sevilla.

Exposición Sevilla a Matéu, Centro Cultural de Matéu (Taiwan).

Pequeños Formatos Pinturas y Esculturas, Galería Haurie, Sevilla.

2001

Pintura de la Escuela Sevillana, Centro Cultural Casa Grande, Ayamonte, Huelva.

Memorial Álvaro. Galería Álvaro, Sevilla.

Exposición Colectiva de Pintura, Museo de Carruajes, Sevilla.

Colectiva de Pequeño Formato. Pintura y Escultura, Galería de Arte Haurie, Sevilla.

2002

Encuentro con el Dibujo I, Galería Haurie, Sevilla.

Maestros del arte en el Aljarafe sevillano, Galería de Arte Moraima, Mairena del Aljarafe, Sevilla.

Colectiva de pequeño formato. Pintura y Escultura, Galería Haurie, Sevilla.

2003

Memorial Álvaro. Obra sobre papel, Galería Álvaro, Sevilla.

Premios

1969 Segundo Premio, *I Exposición de Primavera*, Lora del Río, Sevilla.

1974 Premio de la Dirección General de Bellas Artes, *LXXIX Exposición de Primavera*, Sevilla.

Primer Premio y Medalla de Oro, *I Exposición de Arte*, Osuna, Sevilla.

1977 Premio de la Universidad de Sevilla, *XXVI Exposición de Otoño*, Sevilla.

1979 Premio de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, *XXVIII Exposición de Otoño*, Sevilla.

1982 Primer Premio, *V Concurso de Carteles anunciadores de la Feria y Fiestas Populares*, Lora del Río, Sevilla.

Premio Guadalquivir, *XXXI Exposición de Otoño*, Sevilla.

1986

Accésit, *V Premio Internacional de Pintura Eugenio Hermoso*, Fregenal de la Sierra, Badajoz.

Primer Premio y Medalla de Honor de la Academia de Bellas Artes, *XVIII Exposición de Bellas Artes*, Cádiz.

1987 Accésit, *VI Premio Internacional de Pintura Eugenio Hermoso*, Fregenal de la Sierra, Badajoz.

1995 1º Premio de la Real Maestranza de Caballería, *XLIV Exposición de Otoño*, Sevilla.

Premio Fundación Municipal de Cultura, *XXV Salón de Otoño*, San Fernando, Cádiz.

1999 Premio Fundación Municipal de Cultura, *XXIX Salón de Otoño*, San Fernando, Cádiz.

Obras en Colecciones

Banco Meridional, Sevilla.

Banco Urquijo, Sevilla.

Diputación Provincial de Cádiz.

Ayuntamiento de Fregenal de la Sierra, Badajoz.

Ayuntamiento de Lora del Río, Sevilla.

Ayuntamiento de Mairena del Aljarafe, Sevilla.

Ayuntamiento de San Fernando, Cádiz.

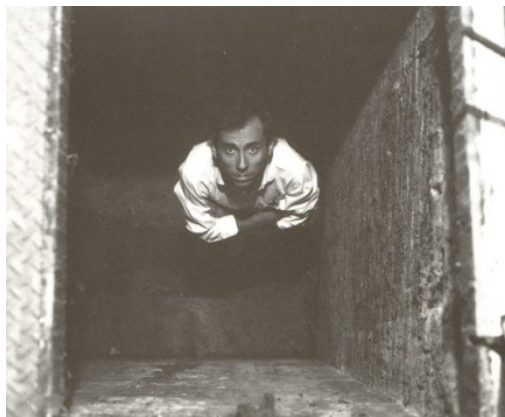
Junta Central de Corredores de Comercio, Madrid.

Museo de Arte Contemporáneo de Cáceres.

Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla.

Real Maestranza de Caballería, Sevilla.

PEDRO MORA



Pedro Mora, en 1993

Pedro Mora es un artista de proyectos. Se mueve entre el límite de las cosas. En las "fisuras" como él suele argumentar. Aborda indistintamente, y con gran efectividad de resultado final, la instalación, la obra escultórica en espacio público, la imagen estática (fotografiada), la imagen en movimiento (vídeo) o la imagen bidimensional (que construye mediante el uso de teselas de cerámica, como se muestra en el ejemplo). Dada su naturaleza de incansable buscador de nuevos materiales, se observa que su trayectoria ha variado profundamente: desde los primeros trabajos de componente más orgánica realizados con residuos de mineral, fieltros, cera de abejas, insectos) ha pasado a proyectos más minimalistas, desde el punto de vista de la forma y al empleo de materiales que generan "cierta distancia" en el espectador: acero, imagen de video, fotografía digitalizada.

Amber Smoot, forma parte de un proyecto donde se fotografiaron a diversos niños que frecuentaban la zona donde se situaba su estudio en Nueva York.

Los rostros fueron escaneados y pixelados. Finalmente, se hizo corresponder cada píxel con una tesela de material cerámico coloreado. El proceso de elaboración fue largo y necesitó de ayudantes, algo que resulta frecuente y muy utilizado por Pedro Mora para construir piezas que, por sus características técnicas o por sus dimensiones, requieren de unas colaboraciones externas.

Se han consultado las publicaciones siguientes:

Pedro Mora. (Sevilla: Galería Rafael Ortiz, 19 mayo-16 junio, 1989). Catálogo de exposición. Sin Depósito Legal.

I Becas de Creación Artística Banesto. (Madrid: Recinto Ferial Casa de Campo, 8-13 febrero, 1990), pp. 73-74. Catálogo de exposición. ISBN: 84-404-6240-9.

Pedro Mora. (Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 14 octubre-13 noviembre, 1993), pp. 9-14. Catálogo de exposición. Depósito Legal: M-27982-1993.

Pedro Mora. (Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 23 enero-24 febrero, 1996), pp. 7-15. Catálogo de exposición. Depósito Legal: M-727-1996.

Pedro Mora. (Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2 junio-25 julio, 1998). Catálogo de exposición. Depósito Legal: M-201037-1998.

Pedro Mora. (Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 12 septiembre-11 octubre, 2000). Catálogo de exposición. Depósito Legal: M-33082-2000.



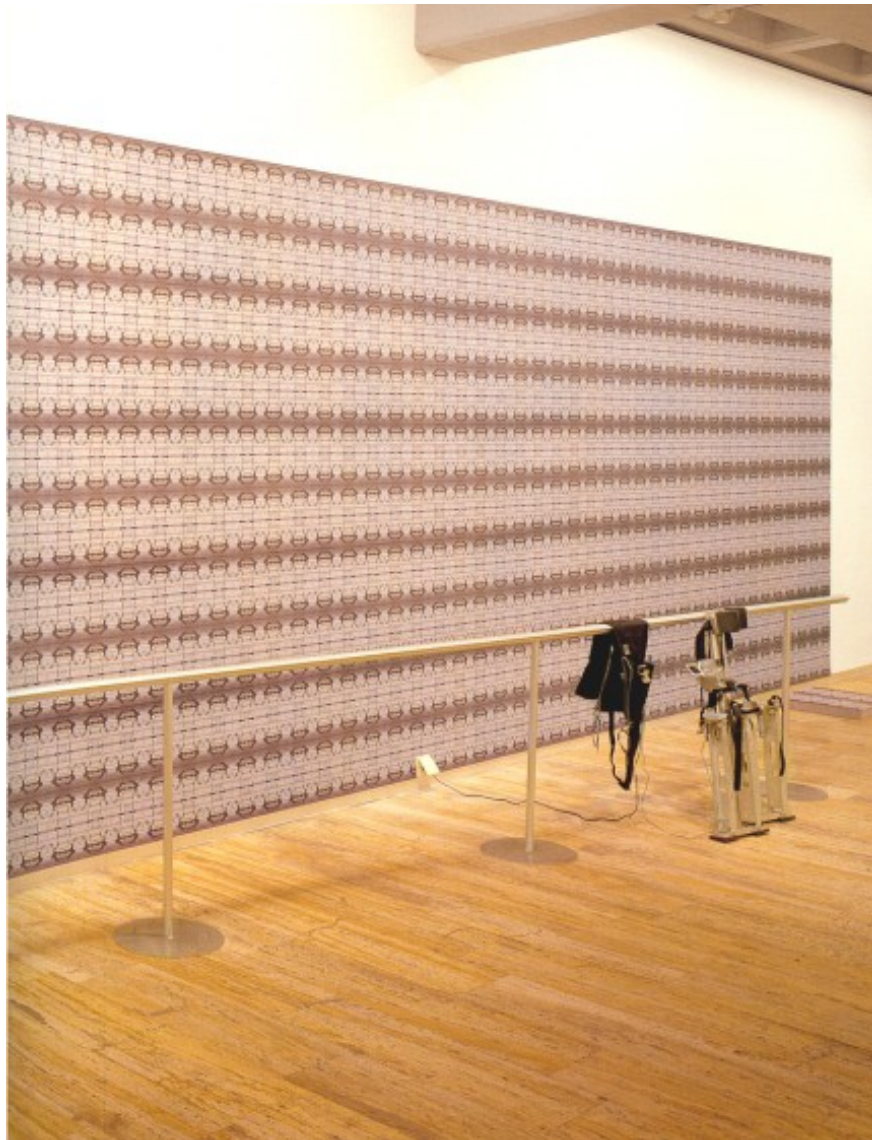
Pedro Mora, *Sueño nº 25*. Hongos en el sótano. Hongos y escayola, 80 x 23 x 17 cm. 1993



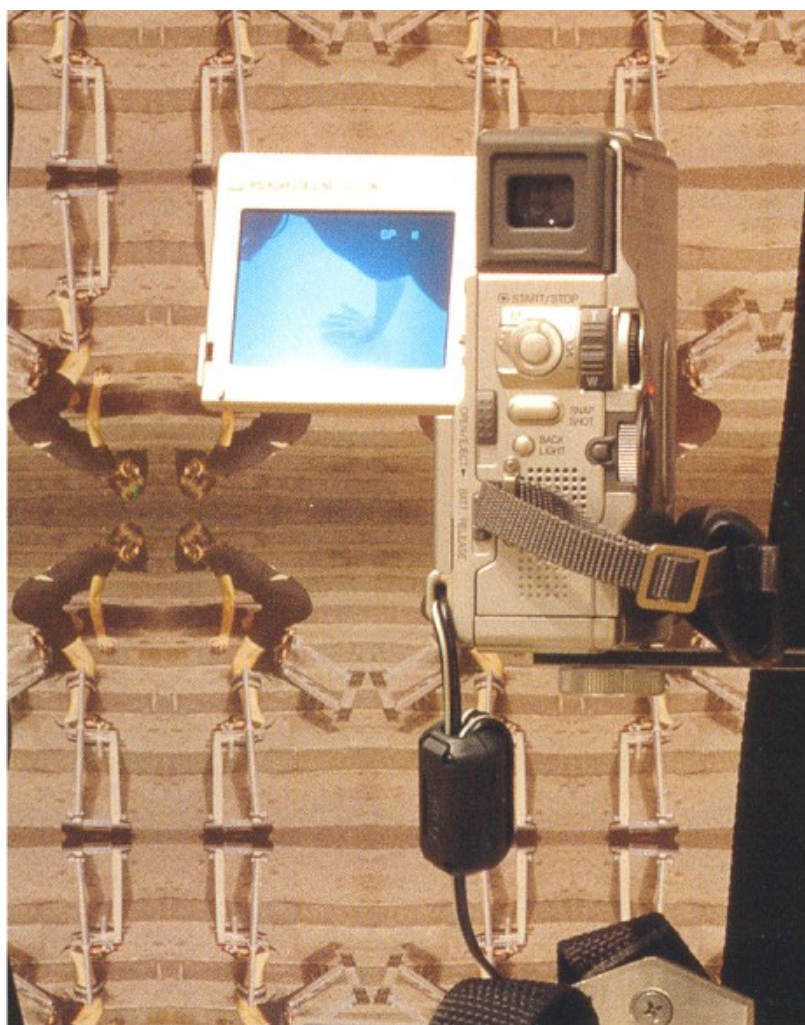
Pedro Mora, *Depot*. Construcción en plástico y materiales diversos. Vista exterior, 244 x 366 x 61 cm. 1995



Vista interior



Pedro Mora, Piece for a building. Aluminio, video digital e imprimación. Video instalación 30 min. Medidas variables, 2000



Detalle instalación



Pedro Mora, *Sueño nº 17* (I was here before). Camino de hierba (vista parcial sobre el suelo), 3200 x 40 cm. 1993



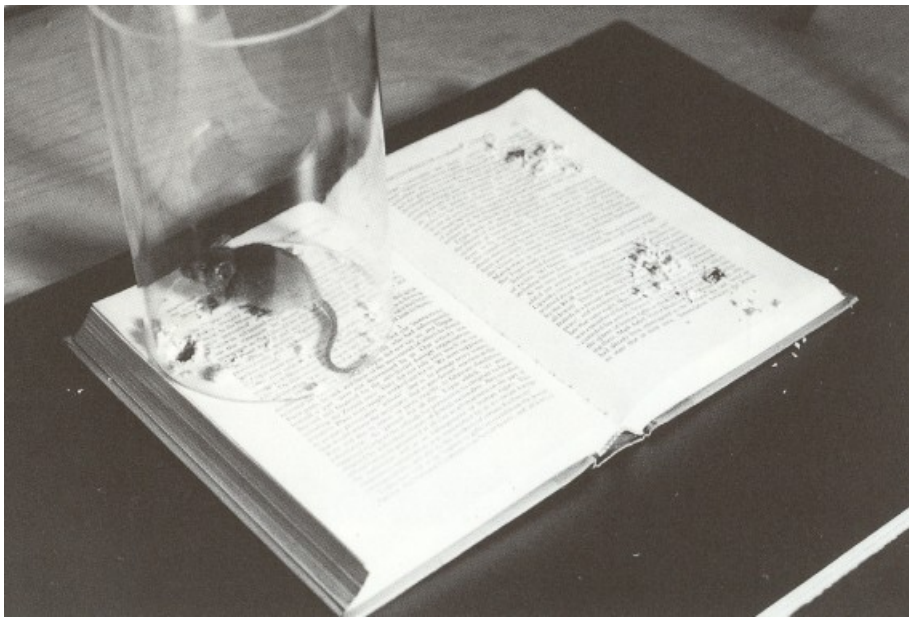
Pedro Mora, *Michael Clani*. Cerámicas en frío, 236 x 182 cm. 1998



Pedro Mora, Sin título. Fotografía digital, 125 x 200 cm. 2000



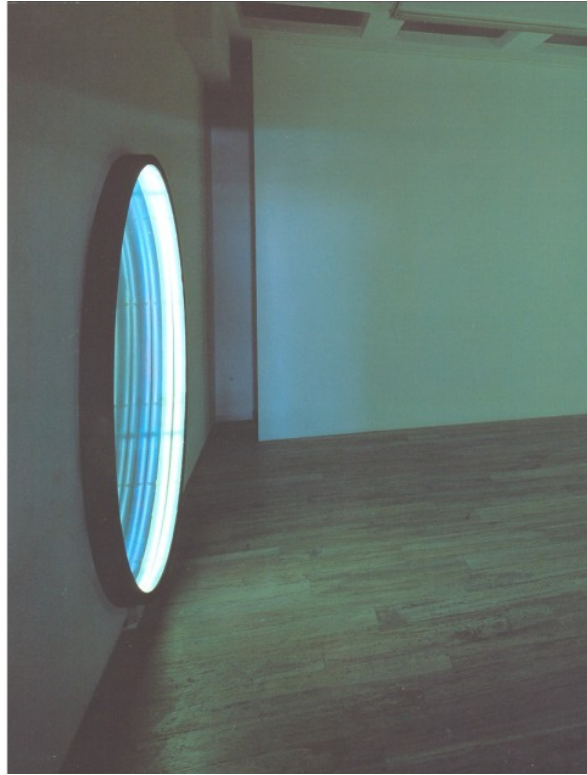
Pedro Mora, Sueño nº 19. (The American Years). Libros comidos por ratones. Papel, madera y cristal, 125 x 110 x 30 cm. 1993



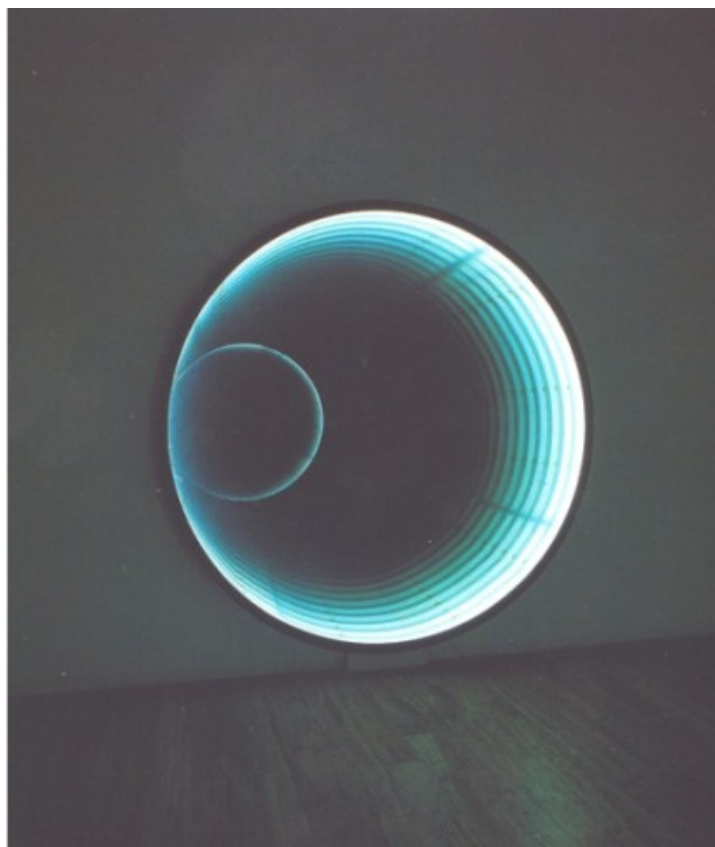
Detalle libro



Pedro Mora, Amber Smoot. Cerámicas en frío, 235 x 182 cm. 1998.



Pedro Mora, *Simultaneous tunnels*. Dos piezas de acero, neón y espejos, 210 cm. diámetro, 2000



Vista frontal

PEDRO MORA: LA FASCINACIÓN POR LOS MAPAS*

Francisco Pacheco

TOPOS

¿Cómo se describe un territorio? ¿Por la acción combinada de unos nombres y unos planos que son su representación bidimensional? ¿Precisando, aún más, mediante el trazado de coordenadas?

Supongamos que hablamos de un espacio comprendido entre las coordenadas 37°, 30', 04" y 37°, 40', 04" con una altitud de 120 metros sobre el nivel del mar.

Algunos nombres: El Cerro de los Pájaros, la Dehesa de las Coladas, la Cañada Ronca. También encontraremos cursos de agua –afluentes del Guadiamar- como el Arroyo del Tizón, el de los Charcos o el Río Agrio. Cerca de este último y rodeada de explotaciones ya abandonadas –minas de la Zarcita, de la Caridad, minas de Caliche- se encuentra Andaluza de Piritas, S.A.; entre los municipios de Gerena y Aznalcollar (kilómetro 9 de la Nacional 433).

La vegetación de monte bajo desaparece dando paso a un paisaje desolado. Todo él, salvo el cielo, color azufre. Destacan unos enormes túmulos (pueden alcanzar los treinta metros) formados por el continuo vertido de piedra triturada. Componen un amplio círculo que rodea una laguna central a la que van a dar las aguas del lavado de la pirita. Por todos lados emergen pequeñas charcas donde la evaporación es más rápida y el líquido alcanza la viscosidad y el color de la sangre. Ni los planos, ni la mera descripción del entorno pueden dar cuenta de la sensación de muerte que transmiten esas aguas que reflejan los túmulos y los hacen parecer monumentos funerarios, tumbas de prehistóricos gigantes.

Nos queda otro camino: si el Paraíso estaba situado entre el fluir de los ríos (el Tigris y el Éufrates), el infierno –no el infierno con mayúsculas, sino uno de los muchos avernos cotidianos- bien podría encontrarse entre otros dos cauces: el Tinto y el Guadiamar.

Las minas son la metáfora perfecta del descenso a los infiernos, un caer en los subterráneos de la propia conciencia y éste, Minas de Aznalcollar, es una colosal herida en la piel de la tierra, una herida que no deja de supurar. Basta caminar sobre el terreno que circunda las charcas para que el agua espesa de sulfatos, sales de hierro, carbonatos y cobre aparezca en el fondo de las huellas.

Con ese líquido, que es el nombre auténtico de este topos, la sangre semicoagulada del paisaje, Pedro Mora dibuja sus mapas.

Topografía: Arte de describir y delinear detalladamente la superficie de un terreno de no grande extensión.

LOGOS

Preguntarse por los modos de apelación, cuando los nombres o los gráficos no bastan, es, ante todo, una cuestión de método; y una de las

paradojas del arte contemporáneo es ese trasladar las cuestiones de estilo al espacio conceptual de los problemas metódicos: el cuadro es su sistema o, como la Itaca de Kavafis, lo que permite el viaje. No importa que Itaca sea pobre si el viaje ha sido hermoso (la cristalina belleza de las tautologías).

La preocupación por el método comienza a hacerse evidente en una serie donde Pedro Mora intentaba desvelar lo que él llama, no sin cierta ironía, “la cocina del pintor”. El estudio de las localizaciones lo convierte en un investigador de campo, interesado en las colmenas y en el modo en que las abejas determinan sus emplazamientos. Descubre así las posibilidades estéticas del método científico: observar los rasgos pertinentes para la investigación, reduciendo al máximo las variables y generalizando las constantes.

La atracción por la ciencia continúa. Sus últimas creaciones son el resultado de un largo proceso de investigación experimental, casi alquímica, del peculiar comportamiento del residuo mineral. El estudio deja de ser cocina para convertirse en laboratorio, espacio estéril, libre de retóricas contaminantes, donde se reconstruye un orden. Aunque sólo sea el orden de la simple repetición ritual de un acto carente de finalidad (como esa letanía obsesiva de las más de ciento veinte localizaciones).

Topología: Parte de las matemáticas que estudia la disposición de agrupaciones de elementos.

UTOPIÁ

No puedo dejar de preguntarme –es mi propia letanía- qué hay detrás de esas variables perfectamente contrastadas (densidad del residuo, tipo de superficie sumergida, tiempo de inmersión), de esa limpieza en el orden el discurso donde la materia es respetada en su color y textura, re-ubicándola, sin vencer sus resistencias, y dotándola de significación. Mora sólo deja, en ocasiones, una huella –la palabra mágica: localización, una inicial de su nombre- para señalarnos su paso por la obra.

No es ya la mano que trabaja, sino el ojo que ve, descubre y selecciona. La mirada privilegiada que afirma con Berkeley que el mundo existe al ser contemplado. Especialmente cuando de mundos posibles, aun no llegados, se trata. Si no nombramos las cosas ni siquiera las vemos. Mundos entrevistados en las suaves ondulaciones de la cera o en las geometrías de una cristalización. Utopías concretas como paisajes, portátiles al modo de los mapas; pero mapas en los que el signo y lo designado se confunden, entremezclándose en un insólito juego de fondo y figura.

¿Se imaginan uno de aquellos mapas escolares, creo que eran de geografía económica, donde, para señalar una ciudad famosa por sus manufacturas de calzado, colgasen un auténtico par de zapatos? Intenten realizar la misma operación sobre algún territorio del deseo.

*Transcrito del catálogo: *I Becas de Creación Artística Banesto*. Madrid: ARCO 90, Recinto Ferial Casa de Campo, 8-13 febrero, 1990, pp. 73-74. Catálogo de exposición. ISBN: 84-404-6240-9.

LA SUBLIME CIENCIA DE PEDRO MORA*

Keith Seward

Proceso. Una de las primeras cosas que te dirá Pedro Mora de su obra es que el proceso de creación es muy importante. ¿Pero a qué se refiere exactamente? Para empezar, una obra de arte no siempre es un objeto. Si seguimos la pista de la etimología de la palabra, que procede del término latino *objectum* –algo que han puesto delante de nosotros en el camino- parece que si un “objeto” aterrizara, apareciera frente a nosotros, como una especie de OVNI. No sabes ni de dónde viene, ni de qué está hecho, ni cómo funciona. Si tratas una obra de arte como objeto, de esto no se deriva necesariamente que no puedas apreciarla; sólo significa que no la entiendes del mismo modo que, por ejemplo, un artista. Para éste, una obra de arte no es un objeto en sí mismo, sino el resultado de un proceso. Ve el tiempo que ha costado, la destreza y el sudor del trabajo. Es como un mago que está sentado entre el público asistente a un número de magia. Lo más seguro es que todos los demás crean que en escena sucede algo mágico, pero él conoce los secretos que subyacen a cada truco. Sabe que todo tiene truco.

¿Un proceso o muchos procesos? A menudo los artistas te dicen que, para ellos, el proceso de creación de su obra es muy importante. No se dedican simplemente a hacer “objetos” que serán lanzados al mercado, sino que consiguen sincronizar vida y obra, poniendo la *durée* (Bergson, el epítome del filósofo de proceso) de su existencia en la realización de la obra de arte, como si fuera un material tangible como la pintura o la madera. ¿Pero, no existen diferentes clases de procesos? En los primeros años de este siglo el Constructivismo puso de relieve el proceso en su creación de formas escultóricas en el espacio real, mientras que, por su parte, el Surrealismo hizo hincapié en el proceso, en la acción de sacar a la luz el subconsciente, en el cultivo de *parapraxis* y en la escritura automática. Es evidente que se trata de dos ejemplos muy diferentes de procesos. Y podríamos citar fácilmente una docena de tipos distintos, por no hablar de las diferencias que existen entre los procesos artísticos y los científicos, los acuerdos comerciales y las deducciones lógicas, las operaciones quirúrgicas y los actos de magia. No existe un proceso único, no hay un “proceso artístico”, sino un sinnúmero de procesos diferentes que impregnan todos y cada uno de los ámbitos de nuestra vida.

El viejo Laocoonte. Nosotros solemos decir que un hombre es “renacentista” cuando está muy versado en muchas áreas de conocimiento y habilidad bien distintas; y se puede decir que esta denominación no está falta de fundamento. Hasta el Renacimiento los artistas siempre eran también artesanos, científicos, soldados, etc. Entre los amigos íntimos de Leonardo da Vinci se encontraban el matemático Fra Luca Paccioli y el estudioso de la anatomía Marco Antonio della Torre, y el propio artista llenaba sus cuadernos de observaciones e ideas que correspondían a muy distintas disciplinas. Así, adivinó por qué tiene la luna una cara oculta, y su famosa máquina voladora fue un anticipo del helicóptero. Sin embargo, con la llegada de los tiempos modernos, el capitalismo, la segmentación del trabajo, y otros factores, los procesos fueron restringiéndose a parcelas cada vez más estancas y

especializadas. Los artistas trabajan en los estudios, los científicos en los laboratorios, los filósofos en las universidades, los que hacen negocios en las oficinas, etc. En el arte, esta especialización quedó representada de la manera más acentuada en el formalismo que Clement Greenberg defendió vehementemente en su ensayo de 1940, *Hacia un nuevo Laocoonte*, que marcó un hito. En él, Greenberg dijo que “en los últimos cincuenta años las artes de vanguardia han logrado una pureza y una delimitación radical de sus campos de acción tales que no se pueden encontrar ejemplos anteriores en la historia de la cultura. Ahora las artes están a salvo, cada una dentro de sus fronteras ‘legítimas’, y el libre comercio ha sido sustituido por la autarquía” (1).

Pedro Mora. Cuando Pedro Mora habla de la importancia del proceso, se arriesga. No se encierra en ese campo radicalmente delimitado que describe Greenberg. No sigue la trayectoria de un arte claramente alejado de la ciencia, de la filosofía, o de cualquier otra disciplina. Estos ámbitos han alcanzado órbitas propias diferentes, y no sólo han creado sus trayectorias separadas, sino que, además, han dejado entre ellos enormes huecos. Y en ese espacio es en el que Mora trabaja, en el espacio vacío, ausente de los mapas, que separa el arte de sus disciplinas hermanas. Mora no se circunscribe a los materiales institucionalizados del arte, como el óleo, el lienzo, la madera, etc., no se restringe a los métodos tradicionales, como la pintura, la escultura, etc. Cuando él habla de la importancia del proceso, se refiere a un campo radicalmente sin límites, un espacio en el que procesos diferentes se cortan, se entrecruzan, y se desbordan por encima de los márgenes como un río que abandona su cauce.

¿Qué ocurriría? Si quisiéramos reducir la historia del arte, convirtiéndola en una serie de preguntas, podríamos resumir el siglo XIX diciendo: “¿Qué es la belleza?” La vieja definición de belleza, el *beau* ideal de los pintores academicistas, que fue erosionado poco a poco por la “fealdad” que se imputaba a Courbet y Manet (y en literatura a Flaubert y Zola) por sus descripciones de la vida contemporánea. Para resumir el siglo XX, podríamos preguntar: “¿Qué es el arte?” El formalismo, desde luego, fue en gran medida cuestión de definir el arte de manera ontológica. Greenberg dijo que las artes “han sido devueltas a sus mediums, y allí han sido aisladas, concentradas y definidas” (2). Sin embargo, a Mora le guía un asunto bien distinto. En *The American Years* (Dream 19), coge un libro, una biografía de Vladimir Nabokov, y lo abre, y coloca un claro cilindro de plástico encima de una página. Y mete en el cilindro un ratón. ¿Qué ocurriría? Ésta es la pregunta que se encuentra a menudo subyacente al proceso creativo de Mora. En otra obra, coloca cientos de mariposas de gusanos de seda en una caja con papel. ¿Qué ocurriría?

Resulta que las mariposas ponen una pléyade de huevos en el papel, y Mora los expone como “dibujos” hechos por él. En *The American Years* los ratones royeron las páginas de todos los libros que utilizó Mora, pero, sorprendentemente, se detenían cada vez que llegaban a una página que tenía una imagen. El producto es una obra de arte desconcertante, casi surrealista: un libro abierto plagado de agujeros a través de los cuales nos contemplan caras blancas y negras, como si miraran desde el fondo de un pozo.

El espacio vacío. Las obras de Mora deben considerarse experimentales en el más estricto sentido de la palabra. ¿Qué ocurriría? Sin embargo, debemos ser precisos. Su proceso creativo es experimental, ¿pero de qué

clase de experimento estamos hablando? En muchos aspectos, el proceso que utiliza Mora parece aproximarse a una especie de ciencia natural idiosincrásica.

Los materiales que ha empleado para crear las obras que se exponen aquí comprenden animales vivos, [la autora del texto se refiere a la exposición: *Pedro Mora*, Galería Soledad Lorenzo, 14 octubre-13 noviembre, 1993] animales muertos, insectos, hierba, semillas, hongos y otros. En el pasado también ha trabajado a fondo en la observación de abejas y la documentación de cuevas. Por otra parte, mientras que un científico se apoya normalmente en sistemas, coordenadas y cuadrículas, y añade pequeños fragmentos de información a un corpus previo de conocimientos, Mora toma un rumbo propio con la intuición propia de un artista. ¿Qué conclusión hemos de sacar del descubrimiento que lleva a cabo en *The American Years* de que a un ratón no le gusta roer las ilustraciones de un libro? ¿Será la tinta? ¿Es que ha huido aterrorizado el ratón ante la repentina aparición de los rostros? Cuando Mora se pregunta qué ocurriría, no espera encontrar cura para el cáncer o una solución a un oscuro problema de física. No es el observador imparcial que caracteriza a la ciencia, ya que participa en la naturaleza. Tampoco es el artista creador en el sentido tradicional con el que entendemos figura. Es un catalizador que opera en el espacio vacío que existe entre el arte y la ciencia.

Fíjate en el espacio vacío. Se desprenden muchas consecuencias del descubrimiento de que la obra de Mora ocupa a menudo un determinado espacio vacío entre el arte y la ciencia. Por ejemplo, en obras como *The American Years*, hay un intenso componente de casualidad (uno de los ecos del dadaísmo y el surrealismo que reverberan en su obra). ¿Qué pasaría si encerráramos un ratón en un libro como jaula? Mientras que un científico domeñaría este elemento de casualidad, es decir, intentaría someterlo a su sistema de cuadrículas, coordenadas y deducciones lógicas, Mora, artista, hace que sea fructífero. ¿En este sentido, simbolizan los hongos que crecen en sobras de esta exposición en las caras de libros encuadernados en pasta de colores oscuros la decadencia y el carácter anticuado de la erudición que los libros representan? Otra de las consecuencias que se desprenden de la atención que presta Mora al espacio vacío tiene que ver con el tiempo. *Ars est longa, vita brevis*; en las ciencias naturales, uno atiende a períodos de tiempo muy específicos limitados por nacimientos y muertes, mientras que en el arte, uno se preocupa de la duración de la vida de las cosas. Y unir los dos da como resultado una especie de paradoja: el espacio de la vida de lo animado se une a lo inanimado, como ocurre en los dibujos que creó Mora utilizando huevos de mariposas de gusanos de seda; aunque todas las mariposas murieron, los huevos continúan viviendo en la obra de arte. En otro trabajo, *Sueño n. 9*, Mora cogió el feto de un cerdo, hizo un molde, y lo recubrió de miles de mariquitas muertas. El tiempo biológico encerrado en una obra así –la muerte de las mariquitas (tiempo pasado) y el feto, no nacido (futuro anterior: murió incluso antes de nacer)- queda prolongado, alargado, petrificado por la vida del objeto en su papel de obra de arte. Consecuente con ello, Mora exhibe varios de los cerdos recubiertos de mariquitas en una especie de vitrina: el arte embalsama.

¿Hecho o ficción? La ciencia quiere hechos. Quiere lo inequívoco, lo que es verificable, lo determinado. Quiere la certeza. Sin embargo, el arte mantiene una relación mucho más compleja con la verdad. Puede actuar con la misma facilidad como mentira que como verdad. Y más aún, el arte no tiene por qué ser juzgado necesariamente en relación a cualquiera de esas dos categorías.

Al igual que la naturaleza, puede ser fácilmente ambivalente, ambiguo, indeterminado. Su misma existencia es un hecho; pero el significado de esa existencia es plural, contingente, efímero, e incluso contradictorio algunas veces. ¿Cuál es el significado de una obra como *Sueño n. 9*? Las mariquitas son criaturas beneficiosas que se comen a otros insectos dañinos; pero en este caso parecen alimentarse del feto muerto de un cerdo –como si en lugar de ser mariquitas fueran gusanos. Son criaturas de colores brillantes y alegres, pero en esta ocasión son pardas, están muertas –muerte añadida a la muerte. De un lado, parece que haya algo verdaderamente maligno, marcadamente necrótico, en este *Sueño n. 9*, y sin embargo, las mariquitas son tan dulces e inofensivas... En inglés, su nombre, ladybirds, tiene incluso connotaciones positivas: sugiere que los pequeños insectos se conducen no sólo como seres femeninos, sino, además, como damas, *ladies*, con toda la cortesía y distinción, la educación y la nobleza que esa palabra implica.

Lo sublime. Esta ausencia de determinación de la obra, esta atracción y esta repulsión, este tira y afloja entre las beneficiosas mariquitas y la naturaleza maligna de la muerte, nos evoca una noción ya muy antigua en estética: lo sublime. “La mente no sólo se ve atraída por el objeto, sino que, además se ve constantemente repelida”, dijo Kant en el capítulo “Analítica de lo Sublime” de la *Crítica del juicio* (3). “El sentimiento de lo sublime es, en realidad, sentimientos encontrados. Es una composición de melancolía, que en su punto más alto se manifiesta en un temblor, y de alegría que puede llegar al éxtasis” dijo Schiller en su ensayo “De lo sublime” (4). Lo sublime es un sentimiento indeterminado, un sentimiento que “vibra” (si utilizamos la palabra empleada por Kant), oscilando entre el placer y el dolor. ¿Pero, generan tales vibraciones las obras de Mora? Algunas paredes y pasamanos de la galería están cubiertos de mariquitas... Y una barandilla está puesta ahí para que la toques, para que pases la mano por ella cuando subes o bajas las escaleras. El enjambre de mariquitas del final provoca, por tanto, una incómoda ambivalencia en el participante (ya no eres solamente espectador de la exposición de Mora): es posible que no quieras tocar *mariquitas*, pero, éstas, ya han sido transformadas; ahora son arte, que, naturalmente, quieres tocar, explorar, poseer. La obra de Mora encarna, así, una paradoja, constituida por la atracción del arte y la repulsión de los insectos (muertos, además). Aunque ésta quizá no sea exactamente la sublimidad que Kant y Schiller imaginaron (elevadas montañas, amplios paisajes, profundos océanos, sonoras tormentas), es, sin embargo, una especie de versión moderna de las cualidades de lo sublime tal como ellos lo describieron. Es decir, la obra de Mora provoca los sentimientos indeterminados de la sublimidad, al tiempo que demuestra que ya no es la inmensidad, la altura, la magnificencia, las que inspiran el miedo en el hombre; hoy cuando las montañas nos parecen tan pequeñas al mirarlas por las ventanillas del avión, cuando hemos conquistado las distancias y las alturas de la tierra, ¿no son las cosas pequeñas las que nos causan terror? Los virus, las bacterias, los insectos, los gusanos, las ratas...

La interpretación de los sueños. ¿Acaso no parece completamente erróneo comparar las nuevas obras de Mora –cada una de las cuales ha recibido el título de un sueño- a cualquier clase de ciencia? ¿No se opone directamente el carácter empírico y calculador de la ciencia a la naturaleza irracional, casi metafísica de los sueños? Gracias, precisamente, a que combina lo empírico y lo onírico, lo racional y lo irracional, consigue Mora

aumentar decididamente en su obra la tensión de lo indeterminado, de lo sublime. Sin embargo, de nuevo en este punto es importante ser precisos en lo que respecta a su proceso. Mora no cultiva los sueños, como hicieron los surrealistas, ni trata de filtrarlos sacándolos de su propio subconsciente por medio de la charlatanería de un método basado en el automatismo, la meditación o la alucinación. Cuando tiene un sueño, se limita a anotarlo en una libreta. Y, con frecuencia, uno de ellos se convierte en la base de una obra. Por ejemplo, vio paredes cubiertas de musgo en un sueño, que inspiró la obra *Sueño 25*, en la que se erigen paneles cargados de setas en la galería. En consecuencia, al “realizar” su sueño en una obra de arte, lo transforma, lo expande, lo analiza de un modo muy parecido a como analizaría datos de experimentos un científico. El empleo que da Mora a los sueños es, por tanto, muy distinto al de los surrealistas: él no los cultiva, los *interpreta*. En este punto se encuentra más cerca de Sigmund Freud que de André Breton. Sigue trabajando en el espacio vacío que separa el arte de la ciencia (5). Sin embargo, para Mora, el subconsciente no es el teatro griego de Freud. En la interpretación que hace de los sueños, no hay héroes trágicos como Edipo. A sus ojos, el subconsciente no tiene nada que ver con un teatro; su trabajo no representa sus sueños ni su vida psíquica. Muy al contrario, el subconsciente es una especie de fábrica, el punto de partida de un *proceso de producción* que culmina en una obra de arte. Y esto se puede aplicar igualmente a los casos en que el subconsciente no sólo se manifiesta en sueños, sino, por ejemplo, en recuerdos de la infancia; hay una línea directa –una cadena de producción.

Que enlaza al joven Mora, que revienta cabezas de moscas con los dedos, con el Mora de hoy, que hace dibujos reventando semillas de frutas y apretándolas contra el papel. En estos dibujos el artista no representa un recuerdo, hace productivo un proceso psíquico.

Sin límites. “Lo que es bello en la naturaleza tiene que ver con la forma del objeto, que consiste en tener límites (definidos). Por otro lado, lo sublime hay que encontrarlo en un objeto sin formas, siempre que en él o gracias a él quede representada la *falta de límites*” (6). Uno de los aspectos sublimes de la obra de Mora es que siempre se esfuerza por alcanzar la falta de límites. Por ejemplo, los pequeños insectos y criaturas de sus experimentos están tan desprovistos de límites como el amplio paisaje y las altas montañas de la sublimidad del siglo XIX: simplemente, carecen de límites en el sentido opuesto. Más que señalar a lo infinito por medio de la extensión o la expansión sin límites, lo sugieren en la *intención* (como en la paradoja de Aquiles y la tortuga: nunca se puede completar una carrera porque, para llegar a la meta, primero debes alcanzar la mitad; peor, para llegar a la mitad, antes debes alcanzar el punto que se encuentra a la cuarta parte del camino, a la octava, etc., y así hasta el infinito). De la misma manera, las obras anteriores de Mora hicieron explotar las paredes de la galería, al construir el amplio paisaje de Kant como campo radicalmente ilimitado de posibilidades artísticas en el que pudiera observar las abejas y documentar cuevas. Por otro lado, su trabajo actual causa la *implosión* de la galería, destruye las fronteras que existen entre ella y la vida erigida dentro del mismo espacio. Tocarás las barandillas, caminarás por la curva alfombra de hierba que lleva de una obra a otra, seguirás los rastros de mariquitas que conectan determinadas obras. Como si se tratara de un sueño o de una cadena trófica, todo se encuentra relacionado, incluyendo el espacio de la exposición. En la nueva sublimidad de Mora, la

explosión de las alturas da paso a la implosión de las distancias internas; y todos los límites, todas las fronteras se desvanecen en el aire: distintos tipos de procesos se entre cruzan y se cortan; lo empírico se encuentra con lo onírico, y la atracción se mezcla con la repulsión en el momento en que conectas con su experimento.

[1.](#) Greenberg, Clement. "Towards a Newer Laocoon" en *The Collected Essays and Criticism*, I. Madrid: Chicago University Press, 1986, p. 32.

[2.](#) Greenberg: *Opus cit.*

[3.](#) Kant, Immanuel. *Critique of Judgement*. Nueva York: Hafner, 1951, p. 83.

[4.](#) Schiller, Friedrich von. "On the Sublime" en *Naive and Sentimental Poetry and On the Sublime*. Nueva York: Frederick Ungar, 1986, p. 198.

[5.](#) Resulta interesante que el propio Freud considerase su método completamente científico. "Freud nunca dudó de que la psicología fuera una ciencia natural" en Habermas, Jürgen. *Knowledge and Human Interests*. Boston: Beacon Press, 1968, capítulos 10 y 11.

[6.](#) Kant. *Opus cit.*, p. 82.

* Transcrito del catálogo: en *Pedro Mora*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 14 octubre-13 noviembre, 1993, pp. 9-14. Catálogo de exposición. Depósito Legal: M-27982-1993.

ENTREVISTA CON PEDRO MORA*

Paco Lara-Barranco

“Estamos dejando de ser bancos de información y memoria para ser manipuladores de información” [\(1\)](#).

Empecemos por la formación del artista. ¿Qué importancia concedes a las salidas al extranjero y las lecturas de revistas y libros especializados para el desarrollo del aprendizaje?

Creo que todo te conduce; también las actividades extra-artísticas o no relacionadas directamente con éstas. Hoy más que nunca la información es importante y los museos, galerías y centros de arte están obligados a replantearse la formación integral del artista.

¿Crees que la falta de conocimiento de lo que sucede puede conducir a un re-descubrir la pólvora?

Sí, aunque me estás hablando de un resultado, creo que se trata del sentimiento que se tiene ante las cosas; sentimientos redescubiertos en el tiempo; pero nunca se descubrirá la pólvora otra vez.

¿Qué sugerencias aportarías de cara a la formación del artista?

¿Cómo debe ser la de cualquier persona? “Tenemos dormida a nuestra parte creativa”.

Pasemos ahora a la situación artística durante los 80. ¿Qué problema consideras fundamental en el arte español en la pasada década?

[...]

¿Existen obras mayores y menores?

No. Pienso que se puede hablar de obras más representativas en un momento determinado. Sin duda hay obras que reflejan un poco más un momento determinado, igual que hay obras que te interesan más que otras. Si te refieres a un arte único y a otro secundario creo que no, porque no hablamos de una sola cosa.

¿Bajo qué criterios crees que se juzga la obra contemporánea?

Supongo que bajo los criterios que el propio arte necesita; quiero decir que quizás estos criterios se impongan, pero creo que en los juicios personales y atemporales.

¿Con qué propuestas te identificas más?

Me abastezco de lo que puedo sobre todo de lo que no conozco, por eso entro en terrenos que no son propiamente míos. Me gusta creer que todo está cerca o muy próximo.

Y al público, ¿qué papel se le atribuye?

Bueno, es quien compra y lee los libros ¿no? Todos dependemos de todos.

¿Crees que en la relación obra-receptor, el espectador consigue acceder a un estado satisfactorio de entendimiento, cuando se acerca a la diversidad de formas de presentación que tiene hoy la obra contemporánea?

A veces sí, a veces no; a veces creo que mucho, a veces espero menos de lo que la gente de alguna forma esperaba. El problema de la lectura de una obra es difícil porque de alguna forma estás siempre supeditado a lo que es exterior a ti.

El arte contemporáneo parece estar dirigido a un grupo reducido de personas. ¿Piensas que alguna vez el arte será popular?

Ya es más popular y espero que también sea más social.

¿Cómo se soluciona la cuestión del entendimiento de la obra nueva?

Todos solucionamos ese problema amando o rechazando.

¿Qué vehículo consideras más idóneo para la divulgación de las ideas artísticas, la pintura, la escultura, la fotografía, el vídeo, o tal vez, la interrelación de medios?

Quizás los medios híbridos, los extra-artísticos, los que no hablan de sí mismos.

Pasemos ahora al desarrollo de tu propia obra. ¿Cómo trabajas a nivel visceral o tal vez, racional?

Soy vulgar en muchos sentidos.

¿Cuáles fueron las causas que determinaron el abandono de la pintura al óleo para utilizar la cera de abeja?

La consecuencia y la causa es muy fácil. Sencillamente, lo único que conocía era el óleo. Estaba en la facultad -lo mismo que tú-, y lo único que te enseñaban allí era cómo utilizar el óleo, cómo ponerlo en la paleta, cómo hacer para que los colores fueran transparentes, y cosas parecidas. Pero cuando sales de la facultad, te das cuenta que necesitas y quieres hacer otra cosa que no sea poner colores fríos o calientes.

Desde el principio sabía lo que quería hacer y, precisamente por eso, cogí la especialidad de Restauración, aunque pueda parecer anacrónico. Era lo que menos se podía parecer a lo que estaba haciendo. Si hubiera habido otra especialidad como Técnicas de construcción o Carpintería, o algo así, también lo hubiera cogido; quería des-aprender.

Me parecía triste supeditar al arte de esa forma.

¿De qué forma, el conocimiento del arte y de la teoría del momento, ha podido influir en la evolución de tu propia obra?

Estamos dejando de ser bancos de información y memoria para ser manipuladores de información. Aprendemos a conseguir lo que necesitamos. Ahora estoy leyendo un libro sobre insectos xilóficos, y eso me influye. Cuando he estado trabajando con las abejas, me interesaban las similitudes del trabajo del insecto con el mío propio. Todo nos influye, claro.

¿Y en este sentido, crees que todo vale?

No sé qué decirte.

¿Qué entiendes por la “calidad” de una obra contemporánea?

Inconscientemente asocio calidad a responsabilidad, o a algo parecido.

Con respecto a la revista *Figura* creo que, uno de los aspectos destacados de la iniciativa fue el que traspasara los límites locales para conectar con otras formas de hacer venidas de fuera. Esto, en cierto modo, contribuyó a un avance con respecto al entendimiento de la situación artística del momento. ¿Qué opinas de este comentario?

[...]

¿Qué importancia le das al marketing artístico?

Creo que poca aunque quizás deba darle alguna, no lo sé.

[1](#) Pedro Mora.

* Entrevista corregida por el artista. La entrevista original se realizó el 4 de junio de 1991, en Sevilla. Formó parte de la tesis: Francisco José Lara Barranco: La estética de la posmodernidad en la ciudad de Sevilla. En torno al a revista *Figura* (1983-1986). Leída en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes, el 28 de junio de 1993. Sin publicar.

EL OBJETO SIN CUERPO O EL CUERPO INVISIBLE*

Pedro Mora

Tú habitas las ciudades que habitas
tú haces el trabajo que haces
hablas de la forma que hablas
y llevas la ropa que quieres llevar
tú miras las imágenes que ves
vives como puedes vivir
y eres lo que puedes ser
Cómo saber dónde estoy y qué valor tengo
cómo saber quién eres tú
cómo reconocerte
cómo reconocer la identidad de una persona, de una cosa o de un lugar
Nosotros vivimos en las ciudades y ellas viven en nosotros
nosotros viajamos de una ciudad a otra, de un país a otro país.
Nosotros cambiamos los lenguajes
y los hábitos
cambiamos las opiniones y las maneras de vestir
lo cambiamos todo
y todo cambia rápidamente.

17 08 095

El humo helado

“Hoy soñé que visitaba un planeta sin gravedad y construía un estudio allí y hacía objetos casi sin cuerpos ni sombras”.

Por unos cortos segundos me distraje y un fragmento de paisaje me interrumpió, aspiré el aire de la habitación y recogí los últimos ingredientes del sueño. Me compuse y estuve viendo televisión, un programa sobre el extraño y fascinante caso de Henry Holt, un hombre de mediana edad trabajador de una factoría de materiales de ensamblaje en el estado de Ohio que descubrió en sí mismo la extraña facultad de levitar, o al menos eso parece, y que desde entonces y persuadido por un poder de encantamiento, abandonó toda vida familiar y de trabajo.

Hoy Henry se entrega devota y fervientemente a un enfermizo estado de trance casi permanente suspendido en el aire a escasos milímetros del suelo. Sería fascinante si fura verdad, aunque no sé si creerlo.

Estos encantamientos inspirados por los dioses a través del aire, traen el placer y se llevan el peso de la gravedad y la tristeza, formando de inmediato

un todo con lo que el alma libre piensa y el poder del encantamiento la seduce y persuade mediante la fascinación.

Saliendo del desorden di una vuelta por la Sexta Avenida buscando algunas unas ideas.

Esa misma tarde quedé con Ana Laura para ver la exposición del MOMA "The Mutant Material" que aún no había visto. Allí encontré y casi por azar los materiales sin cuerpo, aquellos en los que aquella misma noche había pensado.



Silica Aerogel "Humo helado"

El "Aerogel Silica" o "humo helado" un extraño carbonato cristalino con un 90% de aire en su composición molecular y mil veces más fuerte que su propio peso. Me fascinó su necesidad de estructura, la ilusión, el error o el olvido, la extraña abertura, el lado que le falta. Un cuerpo diáfano que casi no podemos ver ni su sombra misma, que casi no se presenta, el medio, el aire que desaparece así, dejando aparecer.

Aquella noche regresé a casa andando.

27 08 0095

La dehiscencia de los objetos

Me había despertado hablando... Abrí los ojos y reconocía los lugares ya ocupados por los objetos. ¿Podría un objeto tomar el lugar ya ocupado por otro? Un cuerpo invadiendo sus rasgos, desdoblado en otro. Abrí los ojos y reconocí aquellos espacios dislocados. Pensé en los espacios vacantes suplidos por otros, fomentando la desposesión del propio objeto semitransparente, perceptible gracias a una suerte de razonamiento híbrido o bastardo (...apenas se puede creer en él).



Cuerpo invadiendo un lugar ocupado por otro

Es esto ciertamente lo que vemos como en un sueño, cuando nos afirmamos que todo ser está forzosamente en alguna parte, en cierto lugar, ocupando un determinado sitio.

04 09 0095

La estructura es el cuerpo impenetrable y el límite, por consiguiente, su finitud.

05 09 0095

Levanto las paredes de la primera habitación y el espacio cerrado amplifica desmesuradamente la resonancia. El habla entre las paredes choca en los rincones, se desprenden palabras, fragmentos de frases se separan, circulan miembros desarticulados, se fijan la duración de un trayecto, se traducen, se rearticulan, se repercuten se protegen, instituyen un comercio interior, se toman por un diálogo lleno de sentido... El sonido de esas palabras resuenan en mí y me impiden oír otra cosa...

Cierro mis oídos para oírme hablar mejor, para ver mejor.

011 09 095

Hoy reconstruyo; veo de modo distinto estas paredes.

A la vista tengo las esquinas y cerca del centro el material todavía en cajas del doble suelo.

07 010 095

Redacto de nuevo en un intento de verosimilitud y pienso en la doble habitación, en la relación de imitación, de representación e ilustración de la idea, la copia en mí, la representación pensada de la cosa, la idealidad del ser para un sujeto.

Una habitación simétrica reinscrita en un nuevo lugar. La otra cara de esa doble superficie, blanco de blanco. No es una unidad, sino el juego múltiple de una doble escena que, no ilustrando nada fuera de sí misma, desvela la identidad de quien la habita y constituye una conformidad de semejanzas o adecuación entre una presencia y una representación.

¿Pero qué queda si los que la habitan ya no están?

Se señala la identificación de las dos habitaciones; ya no hay diferencia sino identidad y en esa fusión ya no hay distancia entre el deseo de la presencia que deberían llevarla y su cumplimiento entre la distancia y la no distancia.

14 010 095

De lo interior mirando desde ese puro interior

Del otro lado, a la vez

Tal es lo que tiene lugar visible,
Lo omitido.
Abrir desde dentro,
en sí.
Confusión, atascamiento, colisión de los espacios
con interrupción del fondo abierto, (la acción en
el fondo se vuelve “lleno”).
Recuerdo cuando –estuve dentro...
el más allá –corresponde a
lo que oculta el fondo.
Se encienden encima –(de luz blanca).
Eso es todo lo que dice el eco –
Doble y mentiroso, interrogado por quien vive dentro,
en una esquina cavada...

18 010 095

Pierdo la artimaña y fabrico despacio en un juego que no me conforta.
Más tarde coincidí con mucha gente y desaparecí. Regresé inmediatamente a casa y recubrí los interiores blandos de las habitaciones.

Consideré también otra vez el doble sentido de esas habitaciones paralelas, la repetición y la desaparición del límite y tropecé fingiendo reconstruir de nuevo. Pero no se trataba de descomponer para construir sino de reconducir el concepto de identidad y lugar, de profundidad y espesor.

Creía que cada objeto estaba colocado allí como una trampa y si reemplazaba la idea de alguno de ellos, el efecto sería el mismo tanto de la desaparición como de la acumulación.

Sin identificarlos todavía, ¿podría definir esos lugares de giro señalando sus puntos, como en un dibujo en su matriz? En tanto que dependo de ellos y opero en lugares absolutamente diferenciados admito la contradicción del límite sin estratagemas.

25 011 095

El himen

Pasamos así, de la lógica de los lugares que lo llenan todo, a las empalizadas que separan, a la lógica del himen como pantalla protectora que se mantiene entre el interior y el exterior y por consiguiente entre el deseo y el cumplimiento.

No es ni el deseo ni el placer sino entre los dos.

Pero no ya simplemente en el no ha lugar. Toda la indecibilidad de su sentido, esta habitación-empalizada no tiene lugar más que cuando no tiene

lugar, cuando nada ocurre verdaderamente, cuando ni siquiera hay señal ni margen, cuando la veo transparente y veo a través suya.

En todos los bordes y como medio y tejido, los envuelve, los vuelve y los inscribe.

La no-entrada, la no-penetración, la no-perpetración.

No hay acto ni sujeto actuante, ni por lo tanto paciente. Sin embargo, en esta apariencia falsa la práctica de nuevo del “juego” define el apartamiento del “ser”. Y nada resulta más vicioso que ese suspenso del espacio intangible, sellado e indemne.

*Transcrito del catálogo: *Pedro Mora*. (Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 23 enero-24 febrero 1996), pp. 7-15. Catálogo de exposición. Depósito Legal: M-727-1996.

Se ha conservado el diseño que el texto presenta en el catálogo original, así como la tipografía].

DESESCULTURAS*

Miguel Cereceda

Como continuación de la exposición organizada por la Fundación Eduardo Capa en 1999, titulada Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española, en la que se hacía un recorrido por las principales aportaciones de la escultura española de los años ochenta, la presente exposición Desesculturas, pretende ser una valoración de la evolución de la escultura española durante los años noventa. En ella, una de las primeras cosas que se advierte es que la escultura misma ha cambiado notablemente tanto su lenguaje como su concepto, tal vez por efecto de la interacción de distintas prácticas artísticas, como el vídeo, la *performance*, la música, la arquitectura o la danza, y por la aparición de nuevos modos de expresión, como la instalación, el arte corporal o el arte del paisaje, de modo que ya apenas nos es posible seguir hablando propiamente de "esculturas". Sin embargo, la exposición *Desesculturas* presta una atención especial a las obras realizadas por los artistas españoles durante los años noventa, en un espíritu directamente escultórico, sean estas esculturas el producto de la interferencia con el vídeo, con la danza, con la arquitectura o con la música.

I.- Taberna

El concepto general de la exposición "Desescultura" está tomado de una pieza del artista conceptual catalán [Perejaume](#) (San Pol de Mar, Barcelona, 1957), quien ha trabajado durante muchos años en la relación y la interferencia entre el arte y la naturaleza. La pieza de [Perejaume](#) que presentamos, Desescultura (1991), no quiere sin embargo ser considerada como una obra de arte, sino como la documentación de una obra de arte. La obra consiste básicamente en la devolución artística a la naturaleza de aquello que le ha sido arrebatado por el arte. Perejaume hizo sacar un molde de escayola de una oquedad existente en una cantera y, con ese molde, le encargó a un marmolista que le reprodujese exactamente la misma pieza, junto con una inscripción en la que pone "Desescultura", que es la obra que es devuelta por el artista a la naturaleza. Para [Perejaume](#) es muy importante esta relación o esta interferencia del arte con la naturaleza, pero a nosotros en este caso nos interesa más la mediación fotográfica de la escultura, mediación sin la cual nosotros no podríamos conocerla y que, aunque Perejaume insista en que no es la obra, determina sin embargo lo que la obra sea.

Un caso semejante nos lo encontramos con las fotoesculturas de [Gonzalo Puch](#) (Sevilla, 1950), todas ellas Sin título (1993), algunas de las cuales pertenecen a colecciones privadas y otras al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, que gentilmente las han cedido para esta exposición. [Puch](#) construye sus instalaciones en un sentido puramente escultórico, con piezas que recuerdan de alguna manera a los Moduladores de Luz y Espacio de Moholy Nagy de los años treinta, pero las piezas de [Puch](#) sin embargo solamente existen como fotografías. Con lo que acaso podríamos hablar de fotoesculturas.

Como modelo también de interferencia de la escultura con otras artes debe considerarse la pieza de [Blanca Muñoz](#) (Madrid, 1963) titulada Espacio negativo (1997), pieza para la danza, con la que la bailarina Elena Alonso ha ofrecido ya algunos conciertos.

El vídeo, el cine, la informática y la música se reúnen en una composición de apariencia ya sólo vagamente escultórica, como en las dos vídeo-instalaciones que el espectador podrá encontrarse también en esta sala: la de [Pedro Mora](#) (Sevilla, 1961), titulada Piece for a Building (2000), y la de [Javier Pérez](#) (Bilbao, 1968), titulada Hábito (1996). Mientras que la pieza de [Javier Pérez](#) es una construcción con apariencia escultórica, con su pedestal, hecha a partir de capullos de mariposas, en cuyo vídeo es posible contemplar el nacimiento de las larvas, en la obra de [Mora](#) es más determinante la relación con la arquitectura, aunque también podrían estar implícitamente presentes la fotografía, el vídeo y la danza. Pues si nos fijamos en ella, una performer se sirve de los zancos que se apoyan sobre la barra, para ejecutar sobre ellos unos torpes pasos de baile, con cuya imagen se realizan tanto las fotografías que componen el papel pintado sobre la pared, como la minúscula vídeo-proyección en el interior de la cámara adosada a los zancos.

II.- Cuerpo de Guardia

En la sala de Exposiciones en primer lugar encontramos una pieza de [Salomé Cuesta](#), Profesora Titular de Escultura en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, artista que durante muchos años ha trabajado junto con el [Laboratorio de Luz](#), sobre los temas de la luz y las sombras y la configuración estética del espacio. En ese sentido, las dos piezas que de su trabajo presentamos Sombras de vidrio E y F (1996), recogen fantasmáticamente en su interior el espacio reflejado, en dos planchas bidimensionales que más podrían tener que ver con la pintura o incluso con la fotografía, que con la escultura o con la arquitectura a las que originariamente hacen referencia.

A continuación encontramos una obra escultórica de [Javier Utray](#) (Madrid, 1945), titulada Piano con pantógrafo (1991), que es en realidad el producto de un concierto para piano preparado y bailarina. Aquí la referencia escultórica aparece más bien como residuo o subproducto de la música y la danza.

En esta misma sala, al fondo, podemos encontrarnos la instalación del colectivo valenciano de artistas [Laboratorio de Luz](#), titulada Battérie Cinéma (2001), que presenta, con apariencia escultórica, otro caso claro de interferencia de las artes. En esta ocasión, una batería electrónica sirve para ejecutar un complejo sistema informático, con el que el espectador puede ir componiendo musicalmente las imágenes de una película que se proyecta en cuatro diferentes monitores. Tenemos así finalmente el vídeo, el cine, la informática y la música reunidos en una composición de apariencia ya sólo vagamente escultórica.

[Santiago Mayo](#) (La Coruña, 1965) llegó a la escultura interesado por el problema puramente pictórico de la representación de la profundidad, y de hecho él siempre insiste, al hablar de los materiales de sus esculturas, en describirlas en primer lugar como "óleo sobre madera". Pero en segundo lugar sus piezas muestran una extraña fascinación por las arquitecturas efímeras o

anónimas, con las que se construyen colmenas, tendederos, pozos o chabolas, que también están presentes en su trabajo. De este modo las desesculturas de [Santiago Mayo](#) son también el resultado de la interacción de la arquitectura y la pintura con la escultura.

En la escalera encontramos la obra de [Eduardo Valderrey](#) (Barcelona, 1963), Borders IV (2002) que nos aparece como una pieza escultórica casi clásica, trabajada en madera de modo artesanal por el artista, que de alguna manera recuerda los contrarrelieves de esquina de Tatlin de principios del siglo pasado. Sin embargo [Valderrey](#) proyecta habitualmente sobre sus piezas imágenes de ciudades, aparcamientos o autopistas, con lo cual el resultado final es una nueva interacción de arquitectura, urbanismo, fotografía y escultura.

En el piso superior podemos encontrar una pieza de [Yolanda Tabanera](#) (Madrid, 1965), construida en la tradición artesanal de tejer el esparto, Vulcanalado, comienzo del lugar (2002). La pieza de [Tabanera](#) no pretende transgredir los límites tradicionales de la escultura. Por el contrario, tiene algo de fetiche antiguo y de apariencia totémica, e incluso si nos fijamos en ella, hasta podría hacer alusión a alguna forma clásica de la escultura (como por ejemplo, la Victoria de Samotracia). Sin embargo en ella la trasgresión con respecto a la forma clásica de la escultura se produce por un lado por la pobreza del material (el esparto) y, por otro, por el procedimiento constructivo (el tejido).

Otro tanto sucede en las dos piezas de [Evaristo Bellotti](#) (Algeciras, Cádiz, 1955) que pueden verse en esta sala. Tampoco [Bellotti](#) desea transgredir los cánones clásicos de la escultura. Por el contrario, trabaja en una tradición brancusiana de respeto y amor por los materiales. E incluso los tensores que aparecen en las dos piezas que de su trabajo presentamos, recogen una especie de homenaje a un escultor clásico español al que él admira, Ángel Ferrant. en la pieza que se titula La cortesana (1995) hay una especie de secreta fascinación por el equilibrio inestable y el movimiento de los pasos de Semana Santa de las vírgenes andaluzas, y en la pieza titulada La dama (2000) un pequeño homenaje a los camarines de las vírgenes barrocas.

[Juan Luis Moraza](#) (Vitoria, 1960) es también profesor de escultura (en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra), y su reflexión sobre la escultura se ha centrado, tanto en el problema del pedestal, como en el significado etimológico de la palabra "estatua". [Moraza](#) ha reflexionado así sobre el "status", la estatura y el éx-tasis, como formas de presentarse de la estatua y esto le ha llevado a la confección de estas Estatuas de armario (1994), que son en realidad sábanas serigrafiadas con el estatuto de los trabajadores. No se trata sin embargo de ningún chiste conceptual, sino del resultado de la reflexión sobre el verdadero significado de la palabra "estatua".

Por último, en esta sala superior, el espectador encontrará una desescultura por antonomasia, pues se trata de los restos de la destrucción de la pieza de [José Sanleón](#), El esclavo (1997), que el 23 de marzo de 2000 se destruyó sobre la explanada del IVAM en Valencia. Aquí la obra de arte que se considera es la del proceso de destrucción de la pieza y los restos de la misma que se presentan aparecen únicamente como testimonio, no como la obra misma.

En la parte exterior y debajo de esta sala de exposiciones el espectador podrá encontrar la intervención de [Fernando Baena](#) (Fernán-Núñez, Córdoba, 1962), titulada Estoy aquí (1996), en la que el artista, con un procedimiento arquitectónico muy elemental, que consiste en rebajar los techos de una sala, consigue introducir al espectador desde el espacio real en el espacio virtual del arte.

III.- Cuartel de Felipe II

En el interior del Cuartel de Felipe II, podremos encontrar otras dos intervenciones. La primera, sobre los muros del castillo es una intervención plástica de [Victoria Encinas](#) (Madrid, 1962) en la que la escultura incorpora y recrea formas de la pintura, tal como puede verse en su instalación Sistema omnívoro en campo rosa (1999) y Sin título (2000). La segunda es una intervención del artista vasco [Imanol Marrodán](#) (Bilbao, 1964), titulada Materia de sueño, que se realizó por primera vez en Liverpool en 1996. Marrodán presenta una construcción con un fuerte contenido simbólico, en la que una cama es contrapesada, mediante un sistema de poleas, por una serie de plumas que contienen en su interior un pensamiento, una de las cuales se introduce finalmente en el interior de un corazón humano.

IV.- Sala del Antiguo Polvorín

Subiendo hacia el macho del castillo, en la sala llamada de los retratos podremos encontrar otras dos intervenciones: la primera de la artista valenciana [Maribel Doménech](#) (Valencia, 1951) con dos piezas de PVC, cables eléctricos y luz negra, una de las cuales, La energía de una segunda piel (1993) ha sido cedida para esta exposición por el IVAM. [Doménech](#) también ha trabajado con [Laboratorio de Luz](#) y siempre ha estado muy interesada por los mecanismos de protección o de prolongación del cuerpo, como en este caso en el que podemos apreciar por un lado una especie de vestido y por otro una especie de habitación.

La otra intervención es una instalación del artista vasco [Josu Larrañaga](#) (Bilbao, 1948), profesor de pintura en la Facultad de Bellas Artes de Madrid. [Larrañaga](#) no ha trabajado directamente en el ámbito de la escultura, sino en el de lo que él denomina “instalaciones de pinturas”. Así la pieza que de él presentamos en esta ocasión, Círculo de reflexión, 2002, a pesar de que alude a un complejo sistema de navegación, tiene toda la apariencia de caballetes de pintor, sobre los que van montados unos cristales de reflexión, en los que, dependiendo de la incidencia de la luz, podemos vernos o puede nuestra imagen confundirse con la de quien nos contempla por detrás del espejo. Con el vaivén de las luces la instalación genera ciertamente la idea de navegación.

La instalación se completa con dos enigmáticos cuadros, casi completamente negros, desarrollados a partir de planos del Estrecho de Gibraltar.

V.- Calabozo

[Ben Jakober y Yannick Wu](#) han integrado magníficamente en este espacio una instalación luminosa, realizada con fibra óptica, que bajo el título Calabozo (2001), ofrece la apariencia prodigiosa de una tela de araña. Instalación realizada expresamente para este lugar con motivo de la exposición realizada por esta pareja de artistas en el Castillo de Santa Bárbara en el año 2001.

VI Sala del Gobernador

Finalmente, en esta última sala podemos encontrar tres grandes instalaciones. La primera, la de [Francesc Torres](#) (Barcelona, 1948), titulada La furia de los santos, 2001, es una pieza creada especialmente por encargo de la Diputación Provincial de Granada, quien la ha cedido amablemente para esta exposición. Presenta cuatro mártires asesinados, uno de los cuales recuerda la figura de León Trotsky, enfrentados a una vídeo instalación en la que puede verse una especie de danza. Toda la pieza tiene un sentido irónicamente político.

La segunda es la obra de [Victoria Civera](#) (Sagunto, Valencia, 1955), Sketch para el soñador de islas, 1994, que la artista realizó expresamente para la exposición Cocido/Crudo, comisariada por Dan Cameron. Se trata de una pieza traída expresamente desde Nueva York para esta exposición, llena de referencias intimistas (alusiones al tacto, recuerdos personales, la intimidad de la habitación propia).

Por último, a pesar de ser claramente una vídeo instalación, la obra de [Jordi Colomer](#) (Barcelona, 1962), que presentamos, titulada Las ciudades, 2002, desarrolla una obsesión puramente escultórica del artista, quien presenta el desarrollo y la evolución de la ciudad como una especie de escultura. De nuevo por tanto la desescultura aparece como el resultado de la interferencia de diversas artes. En este caso, el vídeo, la arquitectura, el urbanismo, el cine y sólo en último caso, la escultura.

* Texto bajado de la red.

CURRÍCULUM*

Pedro Mora, 1961 Sevilla

Exposiciones individuales

1986 *24 Dibujos*. Galería María Genis, Sevilla.

1989 *Localización del Emplazamiento*. Galería Rafael Ortíz, Sevilla.

1990 Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

1993 Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

1996 Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

Galería Alejandro Sales, Barcelona.

1997 *Obra Reciente*. Galería Rafael Ortíz, Sevilla.

1998

Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

Pedro Mora & Tatsuo Miyajima. Fundació "La Caixa", Sala Montcada, Barcelona.

2000

Greenaway Art Gallery: Adelaide Festival, april, Australia.

ACP. Winter Program 2000, Australia.

Centre for Photography. Txomin Badiola & Pedro Mora. Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

Exposiciones colectivas

1982 Muestra colectiva plástica de pintores andaluces. Los Palacios, Sevilla.

1985 Programa Los Palacios, Sevilla.

1986

IV Festival de la Pintura. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla.

Homenaje al Cubismo. Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

Creación Jóvenes Artistas. Reales Alcázares, Sevilla.

Muestra de Arte Joven. Bienal de Tesalónica.

1987 III Certamen de Pintura "Fundación Luis Cernuda". Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

1988

ARCO 88. Galería Rafael Ortiz, Madrid.

ARCO 88. Stand Banesto, Madrid.

Aduana. Diputación Provincial de Cádiz.

Avance de Temporada. Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

Beca de Creación Artística Banesto, Madrid.

Spagna Oggi. Artistis spagnoli contemporanei. Totonda di Via Besana I Studio, Milan.

1989

Andalucía. Arte de una década. Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

ARCO 89. Galería Rafael Ortiz, Madrid.

La postal del verano. Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

Proyecto Europa CEE. Bélgica, Alemania y Francia. Casa de la Moneda, Sevilla.

La escultura como objeto. Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

Fondos de la Diputación. Fundación Luis Cernuda. Palacio Municipal de San Fernando, Cádiz.

1990

ARCO 90. Galería Rafael Ortiz, Madrid.

Primera Beca Banesto. Joven Creación Plástica. IFEMA, Madrid.

Andalucía 1990. Consejería de Cultura, Obras Públicas y Transportes. Junta de Andalucía, Buenos Aires.

Inauguración Galería Alpa, Sevilla.

La Sección Áurea. Fundación Luis Cernuda, Sevilla.

Exposición Galería Charpa, Valencia.

1991

A tres bandas. Galerías Paral·lel 39, Valencia, Rafael Ortíz, Sevilla, y Angels de la Mota, Barcelona.

ARCO 91. Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

Confrontaciones. España-Bélgica. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

The International Art Fair. ART2/9. Galería Soledad Lorenzo, Basel, Suiza.

L'Espai i la idea. Fundació La Caixa, Barcelona.

Fondos de la Fundación Luis Cernuda, Sevilla.

Emergente. Centre Culturel Spagnol. Ministerio de Asuntos Sociales, París.

Exposición Fondos. Fundación Rafael Alberti, Cádiz.

Al Ras. Figures d'intemperie. Centre Cultural Fundació La Caixa, Palau Macaya, Barcelona.

Gymnopedie. Galería Angels de la Mota, Barcelona.

De viaje. Galería Rafael Ortíz, Sevilla.

1992

Al Ras. Figuras de intemperie. Fundación La Caixa, Madrid.

ARCO 92. Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

Escritura para el pabellón. Pabellón de Andalucía, Expo 92, Sevilla.

Lo que puede un sastre. Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Los 80 en la Colección de la Fundación La Caixa. Pabellón Plaza de Armas, Sevilla.

Welcome Europe. Herning, Dinamarca.

Arts & Dialogues Européens. La Maison des Arts Georges Pompidou, Cajarc, Francia.

Sevilla New Crossing. Dade Community College, Department of Cultural Affairs, Miami, USA.

Sin título I. Galería Paral·lel, Valencia.

1993

ARCO 93. Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

The International Art Fair. 16/93. Galería Soledad Lorenzo, Basel, Suiza.

Dibujos. Galería Rafael Ortíz, Sevilla.

1994

ARCO 94. Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

Arte Español de los 80 y 90. MNCA Reina Sofía, Madrid.

Testimonio Fin de siglo. Colección Testimonio de La Caixa, Huesca.

The International Art Fair. 1994. Galería Soledad Lorenzo, Basel, Suiza.

Entre la Presencia y la Representación. CAAM, Las Palmas.

Anys 90. distancia Zero. Centro D'Art Santa Mónica, Barcelona.

Testimonio. Fin de siglo. Colección La Caixa, Alicante.

Colleció Testimoni. Sant Jaime, Barcelona.

Trayectorias I. Spain/New Cork. The Sanish Institute, Nueva York.

Testimonio Fin de siglo. Colección Testimonio de La Caixa, Valladolid.

Cocido y crudo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

1995

Los Angeles Internacional Bienal. Christopher Grimes Gallery, USA.

Testimonio Fin de siglo. Colección Testimonio de La Caixa, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

A través del Dibujo. Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

50 artistas contra el Sida. Casa de Murillo, Sevilla.

1996

VI Triennale Kleinplastik. Europe-Ostasien-Sudwest. Forum, Stuttgart, Alemania.

Peninsulares. Galería pedro Oliveira, Oporto.

More time. Less History. Fundação Serralvex, Oporto.

XXIV Bienal de Arte de Pontevedra. Los paseos de Euclides, Pontevedra.

1997

ARCO 97. Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

Transformación. Fundación Marcelino Botín, Santander.

1998

Territorio plural. Fundación La Caixa, Madrid.

I Bienal d'Art Leandro Cristofol. Lleida.

City Caníbal. Paço das Artes e XXIV Bienal de Sao Paulo.

1999

Privacidad y hábitat urbano. Proyecto de intervención urbana. Fundación El Monte.

The International Art Fair. 1999. Galería Soledad Lorenzo, Basel, Suiza.

Arte Comestible. Diputación Provincial, Sevilla.

Proyecto Water 01. Vigo.

99 del 99. En Sevilhla. Convento de Santa Inés, Sevilla.

2000 Galería Alejandro Sales. Barcelona.

Becas y premios

1987 Premio III Certamen de Pintura “Luis Cernuda”, Sevilla.

1988 Premio III Muestra de Arte Andaluz de Vanguardia.

1989 Beca de Creación Artística Banesto, Madrid.

1991 Beca del Ministerio de Educación y Ciencia. Comité Conjunto Hispano-Norteamericano. J. Willinie Fulbright. Becado en Nueva York.

1998

Malos hábitos. Encuentro entre artistas británicos y españoles. Richard Billingham, Mad Collishaw, CEAL Floyor, Georgina Starr, Jane y Louise Wilson, Helena Cabello, Ana Carceller, Javier Codesal, Pedro Mora y Ana Laura Aláez. Círculo de Bellas Artes. Galería Soledad Lorenzo. The Brithish Council, Madrid.

1999

Publicación IMPASSE DOS. Creación y Contexto artístico en el Estado español. Editorial La Paería.

2000 Premio Renault Avantine.

Obra en colecciones

Diputación Provincial de Sevilla

Fundación Luis Cernuda, Sevilla.

Biblioteca Nacional de Madrid.

Diputación Provincial, Cádiz.

Colección Testimoni. Caixa de Pensiones de Barcelona.

Colección Banesto, Madrid.

Colección La Caixa, Madrid.

Colección Banco de España, Madrid.

Fundación Amigos de Arte Contemporáneo, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Museo José María Moreno Galván, Puebla de Cazalla, Sevilla.

Fundación Durmamd Mantier, Bruselas.

Colección Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Fundación Coca-Cola, España.

Colección Norte de Arte Contemporáneo.

Gobierno de Cantabria.

Fundación ARCO.

*Transcrito del catálogo: *Pedro Mora*, Galería Soledad Lorenzo 12 septiembre-11 octubre, 2000. Depósito Legal: M-33082-2000.

PACO BROCA



Paco Broca, en 2001

La pintura de Paco Broca es emotiva. Conmueve por la lírica que desprende. Su figuración, a veces, roza lo abstracto; la mayoría de las ocasiones es enigmática por la imprecisión de las formas, cuyos contornos no se imponen a ninguna retina, sólo insinúan para dejar espacio a la interpretación individualizada de quien mira la obra.

El paisaje se aborda con un sentido impresionista y a la vez reduccionista. Las formas no sólo se reducen a las mínimas, a las más esenciales de todas las que aparecen ante la mirada del pintor, sino que se simplifican las que finalmente definen la composición del cuadro. De aquí se desprende la que a nuestro entender constituye una de las principales intenciones del trabajo desarrollado por Paco Broca: conceder al paisaje su máxima autonomía. Eliminando lo anecdótico, saliendo del estudio y enfrentándose al espacio natural, busca la esencia de lo que ve cuando se enfrenta al modelo. Llega, de esta manera, a pintar “lo que siente”, aunque tamiza ese “sentir” con la síntesis –que tal vez, hoy, la realice de un modo espontáneo. Es decir, no sólo se deja arrastrar por las sensaciones que le confiere el lugar sino que añade la necesidad de simplificar lo observado para que el paisaje hable por sí mismo.

Otro método que concede autonomía a la pintura es el de la repetición. Broca repite constantemente una composición tipo. Esto se observa cuando muchos cuadros parecen iguales. Si bien en su proceso de construcción hay señales intuitivas y viscerales (se repiten gestos, marcas -con una pincelada enérgica y a la vez desecha-, que nos hablan de su particular manera de aplicar el color para construir la forma), su preocupación por el espacio, generado por una horizontal y otras veces por la vertical, es evidente. Para observar este aspecto hay que mirar el cuadro desde el punto de vista estructural. Desnudándolo de lo representado y quedándonos con el andamiaje previo.

Para reforzar lo anteriormente señalado, concede importancia a la *forma* de representar lo contemplado. El *cómo* está siempre por encima del *qué*. Así la propia pintura, adquiere protagonismo sobre lo representado. Se han consultado las publicaciones siguientes:

Los Alcázares. Paco Broca. Sevilla: Salón del Apeadero, Reales Alcázares, octubre-noviembre, 1993. Catálogo de exposición. Sin Depósito Legal ni ISBN.

De sierra a mar. Paco Broca. Huelva: Sala de exposiciones del Foro Iberoamericano de la Rábida, 12 octubre-11 noviembre, 2001. Itinerante a Sala de exposiciones del Centro Cultural La Almona de Dos Hermanas, Sevilla, 20 noviembre-20 diciembre, 2001. ISBN: 84-8163-277-5.



Paco Broca, *Síntesis de vegetación*. Óleo sobre lino, 190 x 152 cm. 1992



Paco Broca, *Pabellón Carlos V desde Grutesco*. Óleo sobre lino, 158 x 138 cm. 1992



Paco Broca, *Coto Doñana IV. Aguada*, 43 x 75 cm. 2001



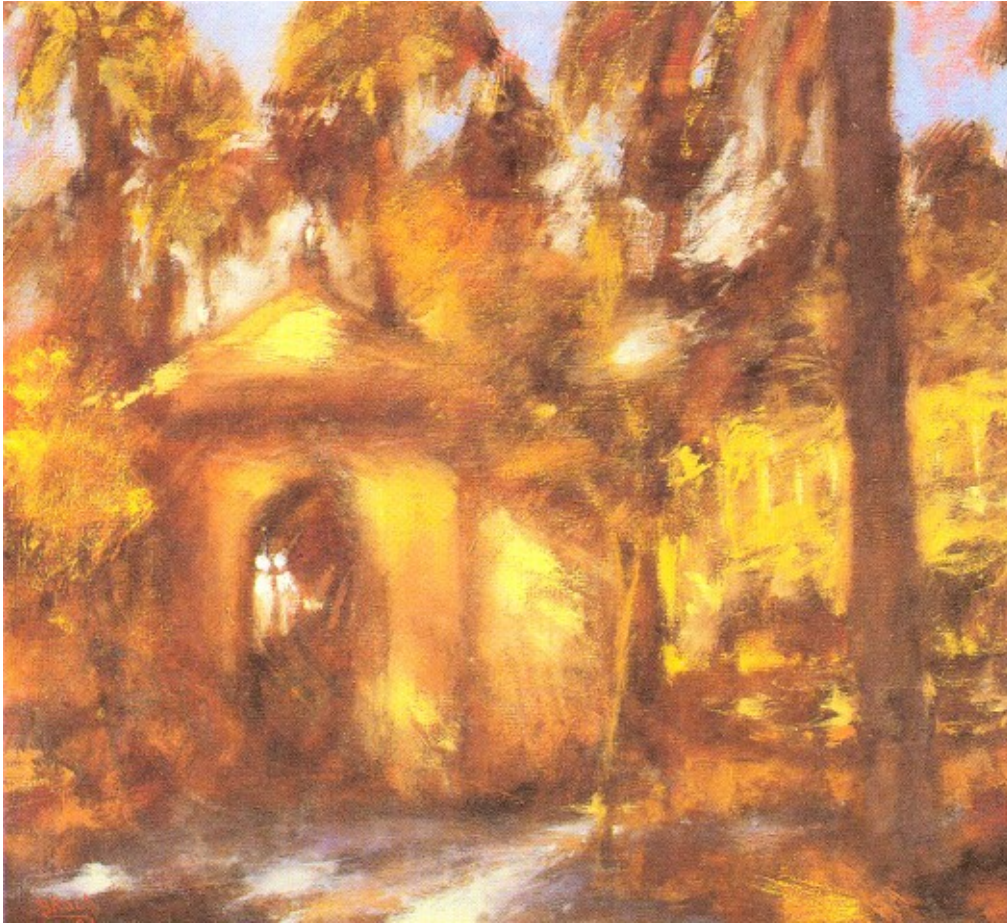
Paco Broca, *Cannas por la mañana*. Óleo sobre lino, 195 x 130 cm. 1991



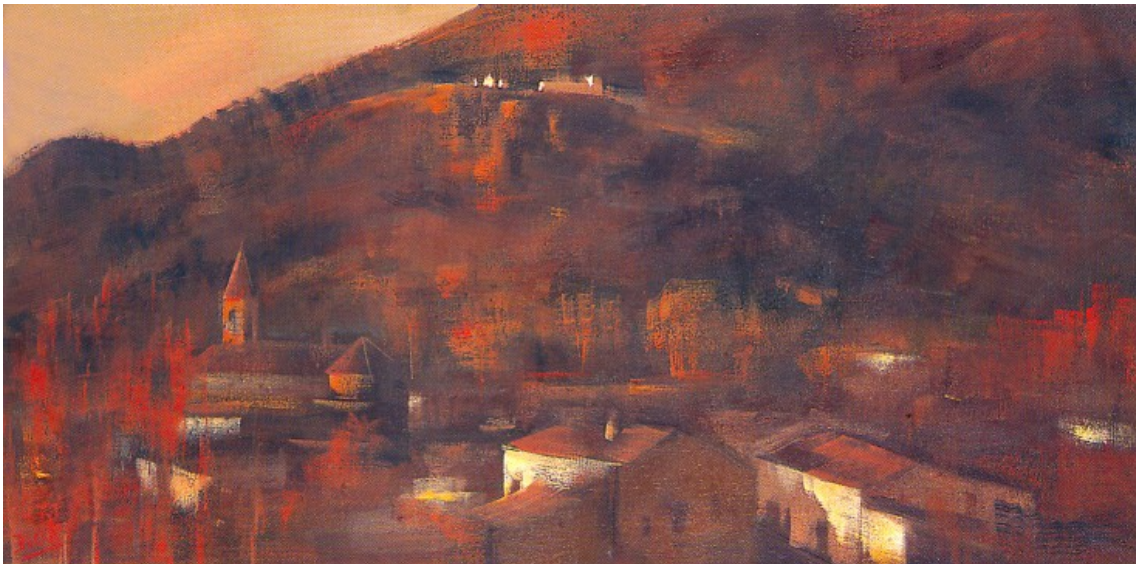
Paco Broca, Arrozal III. Aguada, 29 x 44 cm. 2001



Paco Broca, Marina XIII. Óleo sobre tela, 240 x 211 cm. 2001



Paco Broca, *Templete*. Óleo sobre lino, 81 x 89 cm. 1992



Paco Broca, *Alájar*. Óleo sobre tela, 51 x 100 cm. 2001



Paco Broca, La chimenea de Josefa. Óleo sobre tela, 60 x 115 cm. 2001

LUZ EN LA MIRADA*

Jorge Arévalo

Dentro del panorama del arte actual, arrebatado por dicotomías, el arte de concepto, la crítica social y la búsqueda de nuevos signos tras las insospechables posibilidades matéricas y el uso de cualquier soporte, prevalece el trabajo de artistas como Paco Broca, que en ningún momento han abandonado sus presupuestos plásticos de ascendencia clásica, sin abandonar por ello la voluntad de ser contemporáneo a sí mismo. Para algunos de nosotros la tremenda confusión de esta época nos permite la liberación de los “clásicos y clasistas” presupuestos dogmáticos de las irreconciliables tendencias –enfermedad del siglo pasado- y disfrutar, sin reparo, de propuestas en las que el valor y la calidad circulan por otros territorios más intemporales y no menos importantes para el cultivo de la sensibilidad contemporánea.

Podemos considerar que Paco Broca es un neto representante de una excelente pintura figurativa que mantiene referencias a la mejor pintura modernista sevillana de principios del siglo XX y de los pintores hispánicos clásicos; la aspectualidad neoimpresionista, el paisaje natural ya sea urbano o abierto, o el paisaje humano, descritos a través del color, de la mancha experta cargada de soltura y saber hacer.

Aún así, en la enmarañada realidad del arte en nuestros días, en los que se rechaza apriorísticamente la contemplación, Broca es un artista actual y en permanente evolución, que parece entender que no tiene sentido huir sin retorno de la belleza y del especial ojo de pintor del que está dotado. El aroma de la trementina y la serenidad no tienen por qué vivir necesariamente reñidas con el arte actual.

La pintura de Broca es expansiva y armoniosa, tendiendo a gratificar al espectador por encima de sus criterios artísticos, su análisis de las formas es capaz de sintetizar las masas en un mínimo número de elementos y manchas que expresan a la perfección su contenido, guardando al tiempo toda la riqueza cromática o lumínica que afecta a los detalles del espacio. Esta forma de representación, de atisbos “velazqueño-goyescos”, no parece frenar el interés del artista por alcanzar una imagen propia y un inconfundible estilo.

En el ecuménico espacio expositivo y cultural que constituye hoy La Rábida, este conocido artista sevillano trae hasta Huelva, en forma de pintura, su visión y sentimiento de unos paisajes amados sin pudores; la Sierra de Huelva y los alrededores de Alájar, donde tiene su estudio, y la costa en el entorno del Parque Nacional Doñana; paisajes por otra parte de sencillo hechizo para quien los conoce y siente como se integran en su personal acervo. Un Parque Nacional, Doñana, que constituye una reserva única en el desastrado patrimonio natural de Europa y cuya delicadeza precisa de un compromiso que va más allá de la provincia que contiene la mayor área de su extensión. Junto a él aparece un más insospechado paisaje; el del Parque Natural de la Sierra de Aracena y los Pichos de Aroche. Un espacio de inmenso valor ecológico y antropológico que sorprende con su esplendorosa vegetación y diversidad a quienes lo visitan y que en esta colección muestran a

un pintor unido al familiar cambio cromático constante que experimentan estos espacios naturales.

Esta pintura, con su serenidad, puede ser también un medio para contribuir, por medio de la contemplación, a la concienciación ciudadana acerca de la irreversibilidad de nuestras acciones sobre el medio natural. Nada sería más triste que dejar que el arte se transforme en documento del anterior estado de espacios que han superado durante siglos la presión humana. Por eso tras esas interpretaciones de Broca parece esconderse un deseo silencioso de que lo representado perdure inalterable, como una estampa eterna y ensoñadora de la realidad.

Esta misma exposición se podrá disfrutar en la Sala del Centro de Cultura La Almona, de Dos Hermanas, ciudad donde reside el pintor, de manera que la muestra recorre un trayecto íntimo para el artista y al tiempo ofrece una ocasión para que miles de espectadores accedan a su trabajo.

Jorge Arévalo es Comisario del Programa de Exposiciones de La Rábida

*Transcrito del catálogo: De sierra a mar. Paco Broca. Huelva: Sala de exposiciones del Foro Iberoamericano de la Rábida, 12 octubre-11 noviembre, 2001. Itinerante a Sala de exposiciones del Centro Cultural La Almona de Dos Hermanas, Sevilla, 20 noviembre-20 diciembre, 2001. ISBN: 84-8163-277-5.

TERRITORIO CON MANCHA*

Juan Villa

Vaga el pasajero (el pelo rojo, los ojos entornados de rastreador, oteando el horizonte con la impronta de uno de aquellos vikingos que, dicen, remontaron un día el Guadalquivir) por la sierra de Aracena (luminosa o encapotada, suave o arriscada, sucinta siempre a sus ojos) y por el llano (en llamas o cenagoso) hasta Doñana, hasta el mar, hasta el océano Atlántico, que antaño fuera fin de la Tierra, armado con su caballete de larga historia, rollos de papel, tintes y brochones. Vaga el pasajero entre cuatro paredes altas en el corazón de la ciudad batallando, frente a un desalentador inmenso lienzo blanco, con pigmentos, aceites y resinas, sumergido en la materia como un tintorero de Marrakech, hasta que sus manos logran la mixtura capaz de traducir aquel momento de sombra que una mañana lluviosa veló la Peña de Arias Montano, la luz rabiosa que lo cegó al mirar un mar de dunas vivas desde el Cerro de los Ánsares, la lentitud tornasolada de una marea que baja al atardecer. Sustanciar la transitoriedad y el recuerdo apresándolos en un gesto necesariamente único y personal, porque el paisaje no existe, lo crea la mirada.

Dijo un poeta chino allá por el siglo V que “el creador debe salir de la forma exterior para buscar la esencia del paisaje”, no en vano fueron los artistas chinos los primeros que disociaron la simple percepción material de un territorio del concepto de paisaje: lo que libremente y según su acordado arbitrio selecciona de la realidad tangible el alma del que mira. Llegó a Occidente el interés por el paisaje mucho después, como mero “atrezzo” durante siglos y, según ciertos críticos e historiadores del Arte, en la forma de entender el paisaje se halla una de las claves fundamentales de la revolución del arte moderno: en el siglo XVIII (desde cuando poco realmente nuevo ha sucedido) se afirma el paisaje, sobre todo en Inglaterra y heredado en parte de la Holanda del siglo XVII, como tema noble, frente a los cánones italianos llegados desde el Renacimiento al Siglo de las Luces agotados víctimas de su propia soberbia, que lo relegaban a artificioso telón de fondo. “Lluvia, vapor, velocidad. El Great Western Railway”: ¿Se ha hecho en paisaje algo más adelantado que este audaz lienzo de William Turner, un pintor a caballo entre la Razón y el Romanticismo? “Lluvia, vapor...” supone la franquicia del arte moderno, y no sólo en paisaje: un resquicio abierto a todas las osadías, que ya van resultando demasiadas, que hasta hoy han sido.

Pero dónde situar la obra de Paco Broca, dónde situar esta serie de manchas que evocan territorios en los que el norte y el sur se buscan hasta confundirse, se hacen uno por la mirada y por la mano del artista. ¿Es clásico o romántico? “No sé. Dejar quisiera / mi verso, como deja el capitán su espada: / famosa por la mano viril que la blandiera,/ no por el docto oficio del forjador preciada”, dijo Antonio Machado de su obra en su célebre “Retrato”. No sé por qué pienso que Paco Broca afirmaría lo contrario, más que ese soberbio matamoros que quiso ser el poeta, Paco se quiere forjador de docto oficio, sus manos manchadas de artesano pesan en su obra, son presencia fundida con la idea, como en una moneda, impensable el divorcio de su cara y de su cruz, es amasando en la artesa donde y cuando su pintura germina. Pintor entonces

antiguo, clásico, y romántico, si sus paisajes, son, como para ellos, subjetivos y trascendentes.

segundo dilema. A estas alturas de su historia como pintor, cabría también cuestionarse: ¿figurativo o abstracto? Hasta hoy pasó por lo primero, pero a la vista de su obra última sería peliagudo encasillarlo: la obra de Broca se va afilando hasta la más alta esencialidad de lo puro, que es el ser del arte abstracto. La trayectoria de su pintura viene claramente marcada por el abandono de la anécdota, por la independencia del referente que cada vez se va trocando más en simples insinuaciones, leves sugerencias de las que en muchos casos se podría prescindir. “No sé”.

Lo que resulta obvio es que estamos ante un pintor “moderno”, ante una pintura “moderna”, si por ello entendemos la obra que comienza y termina en los propios límites del lienzo y cuyas leyes compositivas, de color, de fines, etc., se establecen dentro de ella y para ella, sin deudas ni concesiones a lo externo, un microcosmos autosuficiente fiel sólo a sí mismo. Desde el punto de vista de la ejecución es una pintura de gesto bravo y colores puros, características que lo podrían acercar tanto a los “expresionistas” y “fauves” de los albores del siglo XX hasta la pintura gestual de más de cincuenta años después. De una forma muy general –definir es cenizar, decía Lezama-, la pintura de Paco Broca se enmarca en la amplia corriente de la expresividad que, inaugurada por Van Gogh y Matisse, llega hasta nuestros días y en la que domina el color, frene a la corriente normativa en la que manda la línea, apadrinada por Picasso y Braque, de la que arrancan el cubismo y sus deudos.

Los paisajes que hoy Broca expone son las marcas de sus pasos en su vagar por nuestra provincia, de la sierra a la mar sin tránsito ni fronteras, haciéndola toda una. El proceso de asimilación de un territorio que ya es suyo y nos lo desvela tamizado por su talento. Una lectura de Huelva que habrá que tener en lo sucesivo en cuenta, al fin y al cabo lo que queda de los pueblos no es más que la percepción que tuvieron de ellos sus artistas.

*Transcrito del catálogo: De sierra a mar. Paco Broca. Huelva: Sala de exposiciones del Foro Iberoamericano de la Rábida, 12 octubre-11 noviembre, 2001. Itinerante a Sala de exposiciones del Centro Cultural La Almona de Dos Hermanas, Sevilla, 20 noviembre-20 diciembre, 2001. ISBN: 84-8163-277-5.

INVENCION DEL PAISAJE*

Jorge Camacho

La exposición de pinturas “Paisaje de Doñana y de la Sierra”, que muestra Paco Broca en las salas del Foro Iberoamericano de Huelva, y su amable invitación para que participen en este catálogo, me brindan la ocasión de expresar, a un tiempo, algunas ideas sobre la pintura paisajística y sobre la obra de Broca.

Desde los inicios de la creación pictórica, el paisaje se situó en el espacio que circundaba los diferentes objetos pintados: hombres, animales, símbolos o signos. En las pinturas rupestres, por ejemplo, el paisaje lo constituían las irregularidades, prominencias, texturas y coloridos naturales de las paredes de las cavernas. Mucho tiempo después, en su “Tratado de la Pintura”, Leonardo da Vinci proponía a los artistas que leyeran, interpretaran y desarrollaran, como si fueran insinuaciones temáticas, las sugestivas manchas que el tiempo y la humedad crean en los muros...

En Egipto, los artesanos y sacerdotes plasmaron, en sus pinturas murales del Valle de los Reyes, admirables representaciones de escenas guerreras, rituales y labores cotidianas, inmersas en un paisaje vegetal de cultivos, flores y juncos, milagrosamente alimentado por el Nilo. A lo largo de los siglos, el paisaje fue ese telón de fondo del espacio pintado, a través del cual se manifestaba la relación del hombre con la naturaleza. El paisaje, así entendido, como pintura de lo “exterior” frente a la pintura como imagen de lo “interior”, consigue, sin embargo, captar nuestra atención y deslumbrarnos en cuadros como “El paso de la laguna Estigia” de Patinir o en “Las tentaciones de San Antonio” de El Bosco, a pesar de que sigue relegado a un plano secundario.

Aún habrá que esperar dos siglos para que se le otorgue un papel protagonista y autónomo en la obra pictórica. Poco a poco, el número de objetos y personas se irá reduciendo, y la naturaleza ganará relevancia por sí misma. Ya El Bosco, en su tríptico del “Jardín de las Delicias”, atestado de escenas simbólicas y de personajes fabulosos, logra, no obstante, que la atmósfera paisajística del cuadro tenga tal importancia que, si lo miramos “de lejos”, como si se tratara de una pintura puntillista, podríamos muy bien considerarlo el primer paisaje de la historia del arte occidental.

Pero será con la escuela holandesa del siglo XVIII cuando, al fin, el paisaje consiga su autonomía como tema pictórico y se transforme en un verdadero objeto de culto. Más tarde, con el romanticismo, pintores como el alemán Friedrich o el inglés Turner, por citar sólo dos de mis artistas preferidos, llevarán el paisaje a una extraordinaria altura expresiva. A mediados del siglo XIX, Pissarro, Monet y otros precursores e iniciadores del movimiento impresionista dejarán sus talleres y empezarán a pintar al aire libre. Con ellos, el paisaje se convertirá en el motivo central de la obra pictórica. En su búsqueda de sensaciones e interpretaciones de la naturaleza que ven, estos artistas crean obras en las que el color y el espacio “son inventados” a la medida de sus diversas subjetividades.

Esta forma de afrontar y pintar el espacio natural observado alcanza su cima en los tres creadores más importantes del siglo XIX: Cézanne, Van Gogh y Gauguin. En su obra, el paisaje adquiere su más profundo contenido inventivo, porque por encima de todo, no tratan de pintar lo que ven sino lo que sienten viendo. Con sus tres concepciones paisajísticas se abren las que habrían de ser las grandes corrientes de la pintura del siglo XX: el paisaje “precubista” y constructivista de Paul Cézanne (recordemos, por ejemplo, la trayectoria de Picasso o también que las primeras pinturas de Mondrian fueron claramente “cezannianas”); el paisaje expresionista de Vincent Van Gogh y, por último, el paisaje simbolista de Paul Gauguin.

A partir de la obra de estos pintores, las sensaciones se convierten en prodigiosas visiones que nos conducen a una reestructuración esencial de lo visto, concebido y, por fin, pintado. No olvidemos que el enemigo más siniestro de la creación, sea pictórica o poética, es siempre el realismo. Y no me refiero a ese atroz “realismo socialista” impulsado por el estalinismo en tiempos ya por fortuna pasados, sino, sobre todo, al de esos otros artistas contemporáneos que incapaces de tener visiones, nos imponen un sistema de copia fotográfica del mundo, como el del llamado “hiperrealismo”, tan en boga en los ochenta. No se trata esta vez de un realismo impuesto por una u otra clase de totalitarismo político, sino de un realismo auspiciado por un “capitalismo totalitario” que especula y “dolariza” la mediocridad humana. Sobran ejemplos de este realismo ramplón, bendecido a veces por el éxito comercial.

Situándose en el lado opuesto de este sistema reductor de la imagen y de la creación artística, Paco Broca se adentra y hurga en los paisajes de Doñana y de la Sierra de Huelva, y encuentra en ellos una infinidad de sensaciones de color y movimiento. En la atmósfera y en las formas de las dunas monticulares o de las colinas serranas, de las llanuras marismeñas o de las mareas playeras, Paco Broca busca el significado de la luz y de las sombras y también, como todo verdadero creador, se busca a sí mismo. Al caer la noche cumplida la tarea, abandona sus pinceles, cuando, de tan negro el cielo, el paisaje ha perdido ya su horizonte.

*Transcrito del catálogo: De sierra a mar. Paco Broca. Huelva: Sala de exposiciones del Foro Iberoamericano de la Rábida, 12 octubre-11 noviembre, 2001. Itinerante a Sala de exposiciones del Centro Cultural La Almona de Dos Hermanas, Sevilla, 20 noviembre-20 diciembre, 2001. ISBN: 84-8163-277-5.

SIN TÍTULO*

Enrique Valdivieso

Hace ahora justamente un siglo que el pintor sevillano Manuel García Rodríguez alcanzaba notoria fama en la ciudad por tener entre sus temas predilectos los jardines del Alcázar, de los cuales llegó a realizar numerosas representaciones. Han pasado ya cien años y en este transcurso de tiempo estos bellos jardines han sido olvidados por los artistas. Que en su mayoría han querido obviar, en tiempos modernos, el riesgo que suponía pintar temas de apariencia vulgar, cuando no cursi, como son las plantas, árboles y estanques.

Asumiendo estos riesgos nada leves Paco Broca se ha planteado el desafío de presentar una exposición sobre los jardines del Alcázar para intentar demostrar con entusiasta decisión que todo tema es susceptible de ser tratado con espíritu renovador y creativo. De esta manera el pasado se ensalza con el presente aunque es lógico advertir que esa vinculación se ha efectuado sin someterse a los dictados de una pintura fácil y decorativa sino que por el contrario adoptando un riguroso compromiso con la evolución técnica que ha ido imponiendo el paso del tiempo.

Es un siglo mucho tiempo en el devenir de la historia y mucho más en los dominios de la pintura en la que tendencias y movimientos se han sucedido de forma vertiginosa, marcando una renovación que ha visto nacer y morir numerosos procesos y formas de entender la pintura. Y en este tiempo ha sido sobre todo la figuración la que más envites ha sufrido, habiéndose llegado a proclamar incluso, con apresurado criterio, que era un movimiento definitivamente muerto. No ha sido así por fortuna y por ello el realismo pictórico se ha mantenido hasta nuestros días es lo que goza d excelente salud y se expande con fuerza.

Sirva este preámbulo para advertir que Broca es un pintor adherido a la figuración y de forma valiente y enérgica se ha enfrentado a un repertorio temático que tratado de manera tradicional podría haber incurrido en la creación de formas y colores que derivan del furor de la pintura “fauve” y también de la tensión de los expresionistas a las que aporta una energía y una pasión rara de ver en los momentos que vivimos.

Cada artista es consecuencia esencial de su temperamento y Broca cumple este axioma. Asomándonos a su personalidad advertimos la apariencia de una persona afable y contenida pero altamente expresiva, aspecto este último que se manifiesta de manera rotunda a la hora de enfrentarse con la superficie de los lienzos, momentos en los que de su gesto emana una fuerza palpitante que hace vibrar las formas y pone en ebullición los colores. Hay en su concepción creativa una permanente inquietud que le permite activar la realidad con un palpito agitado pleno de intuición e instinto creativo.

Si advertimos el repertorio formal de elementos que Broca ha tomado de los jardines del Alcázar advertiremos que son en apariencia anodinos. Plantas, flores, parterres, fuentes, paseos, pabellones arquitectónicos y otras muchas particularidades que este hermoso lugar contiene. Todos ellos podrían ser ingredientes para producir una pintura tópica, vulgar y fácilmente decorativa en el caso de haber sido realizada por un pintor carente de temperamento

creativo. Pero esta circunstancia se invierte en el caos de Broca el cual aplica a la realidad un tratamiento interpretativo en el que se constata una excepcional habilidad para recrear lo convencional y mutarlo con emotivo gesto artístico a través del impulso de su talento creativo. Para ello Broca dispone de unas facultades técnicas admirables basadas en la aplicación de una pincelada fogosa y desecha y de un colorido impactante por su fuerza e intensidad tonal.

Esta disponibilidad técnica le permite crear un mundo a su medida que él mismo compone y organiza con segura decisión. Así Broca puede inventarse otra naturaleza a través de la cual nos invita a contemplar una representación distinta de las cosas transmitiendo una visión apasionada de lo que aparentemente no es más que un calmado y apacible sustrato natural.

*Transcrito del catálogo: Los Alcázares. Paco Broca. Sevilla: Salón del Apeadero, Reales Alcázares, octubre-noviembre, 1993. Sin Depósito Legal ni ISBN. Catálogo de exposición.

CURRÍCULUM*

Paco Broca, 1961 Sevilla

Datos biográficos

Cursó estudios en la Escuela de Artes Aplicadas y Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

Profesor de pintura de Paisaje.

Exposiciones Individuales

1988 Galería-taberna Ánima, Sevilla.

1989 Sala Oriente. Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, Sevilla.

1991 Galería La Muralla, Úbeda, Jaén.

Sala Ateneo de Sevilla.

1993 Reales Alcázares de Sevilla.

1995 Galería San Vicente, Valencia.

1996 Galería Nolde, Madrid.

Galería Gravina, Huelva.

Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, Jerez.

Premios y exposiciones colectivas

1985 Accésit en el *III Certamen Juvenil Nacional de Artes Plásticas*.

1987 Tercer Premio Distrito VI de Sevilla.

Segundo Premio Caja San Fernando de Sevilla y Jerez.

1988 Mención de Honor Premio *Focus*.

1989

Segundo Premio Distrito V, Sevilla.

Segundo Premio Barrio de Santa Cruz, Sevilla.

Primer Premio Distrito VI, Sevilla.

Seleccionado en *Primera Muestra de Artistas Plásticos Andaluces*.

Seleccionado en "Les Vendimieres", Montpellier, Francia.

1990

Seleccionado en *Bienal de Marsella*.

Premio *Universidad de Sevilla*. Exposición de Otoño de la Real Academia.

Primer Premio "Jóvenes Pintores para el 92", Sevilla.

Mención de Honor Premio *Focus*.

1991

Exposición Agora Juvenil. Colegio Mayor Isabel la Católica, Granada.

Galería Ventana Abierta, Sevilla.

Galería Niel-lo, Sevilla.

Mención de Honor Premio *Focus*.

1992

Galería Ocre, Córdoba.

Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. Premio de Pintura, Bienal Internacional de Artistas del Mediterráneo.

Mención de Honor Premio *Focus*.

Galería Ventana Abierta. Sevilla.

Palacio Marqués de Campo, Valencia.

Art 92, Santa Coloma de Gramanet, Barcelona.

1993

Galería Ventana Abierta, Sevilla.

Galería Haurie, Sevilla.

Feria de Arte, Galería Marta Moore, Santander.

Primer Premio Bienal internacional de Artistas del Mediterráneo.

Museo de Arte Contemporáneo de Rijeka, Croacia.

1994

Segundo Premio Nacional San Fernando, Cádiz.

Galería Haurie, Sevilla.

Galería Nolde, Madrid.

Galería Nolde, Sevilla.

1995

Galería Félix Gómez, Sevilla.

Galería Nolde, Madrid.

XII Slikarska Kolonija, "Rivera" Porec, Croacia.

Galería Lecrín, Granada.

Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, Jerez.

1996

Galería Nolde, Madrid.

Galería Félix Gómez, Sevilla.

Galería Haurie, Sevilla.

1997 Galería Nolde, Madrid.

1998

I Muestra de Pintores Contemporáneos, Casa de las Sirenas, Sevilla.

Certamen Nacional de Pintura, Caja San Fernando, Sevilla.

2000 *I Bienal de Arte Andaluz*, Málaga.

Obras en fondos de galerías

Galería Ventana Abierta, Sevilla.

Galería Félix Gómez, Sevilla.

Galería La Muralla, Úbeda, Jaén.

Galería Niel-lo, Sevilla.

Galería Marta Moore, Sevilla.

Galería Levy, Madrid.

Galería Nolde, Madrid.

Galería Lecrín, Granada.

Galería Wimbeldon, Londres.

Obras en colecciones

Museo "Les Vendimieres", Montpellier, Francia.

Caja San Fernando de Sevilla y Jerez.

Museo Can Sisteré Santa Coloma de Gramanet, Barcelona.

Museo de Arte Moderno de Rijeka, Croacia.

Ayuntamiento de Dos Hermanas, Sevilla.

Ayuntamiento de Sevilla.

*Transcrito del catálogo: De sierra a mar. Paco Broca. Huelva: Sala de exposiciones del Foro Iberoamericano de la Rábida, 12 octubre-11 noviembre, 2001. Itinerante a Sala de exposiciones del Centro Cultural La Almona de Dos Hermanas, Sevilla, 20 noviembre-20 diciembre, 2001. ISBN: 84-8163-277-5.